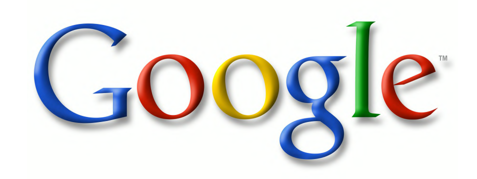








A M^r Eugène Lintilhac
avec leur meilleur souvenir
J. et M. Dieulafoy

# LE THÉATRE
## DANS L'INTIMITÉ

## OUVRAGES DE M. DIEULAFOY

L'ART ANTIQUE DE LA PERSE.

L'ACROPOLE DE SUSE.

LE ROI DAVID.

LE CHATEAU GAILLARD.

LA BATAILLE DE MURET.

(Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.)

---

## OUVRAGES DE MADAME DIEULAFOY

LA PERSE, LA CHALDÉE ET LA SUSIANE

*Couronné par l'Académie française.*

A SUSE, Journal de fouilles.

PARYSATIS, *couronné par l'Académie française.*

ROSE D'HATRA, L'ORACLE.

VOLONTAIRE.

FRÈRE PÉLAGE.

DÉCHÉANCE.

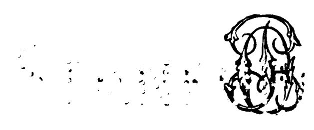
J. ET M. DIEULAFOY

# LE THÉATRE
## DANS L'INTIMITÉ

NAÏS, LA SULAMITE
FARCE NOUVELLE DU PATÉ ET DE LA TARTE
FARCE NOUVELLE
TRÈS BONNE ET FORT JOYEUSE DU CUVIER
DÉFIANCE ET MALICE

Conférences de M. PHILIPPE BERGER, Membre de l'Institut;
M. BERNARDIN, Professeur de rhétorique au Lycée Charlemagne;
M. ÉMILE PICOT, Membre de l'Institut.

*Avec 72 Photographies*



PARIS
SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES
LIBRAIRIE PAUL OLLENDORFF
50, CHAUSSÉE D'ANTIN, 50
1900

IL A ÉTÉ TIRÉ A PART

*Cinq exemplaires sur papier du Japon et dix exemplaires sur papier de Chine numérotés à la presse.*



LE

# THÉATRE DANS L'INTIMITÉ

---

L'exercice d'une carrière nécessite des études préalables ; on ne naît pas un cavalier excellent, un peintre remarquable, un pianiste de talent, un grand astronome ; on ne s'improvise pas non plus un bon comédien. L'instinct, la vocation, servis par des qualités physiques et des dons naturels permettent de franchir plus vite les périodes de préparation, mais elles ne sauraient en dispenser.

Sauf de rares exceptions, c'est donc une erreur pour les gens du monde de rivaliser avec les artistes et de jouer après eux les pièces à succès. A chaque intonation, à chaque attitude, à chaque geste, la comparaison s'impose. Comment leur serait-elle favorable? Outre l'avantage qu'il tire

de son éducation technique, le comédien consacre de longs mois à l'étude de chaque pièce, s'astreint à d'innombrables répétitions. Sa vie se déroule au théâtre, il ne se préoccupe que de son art; puis à toutes les époques et dans tous les pays ceux de sa profession ont exercé sur le public une sorte de fascination.

Mais il y a mieux ou pire. Les pièces qui ont du succès sont préparées en vue d'une perspective spéciale. Les destinant à un public nombreux et à des auditeurs très divers placés loin de la scène, l'auteur appuie au lieu de caresser, insiste au lieu d'effleurer. Comme le peintre décorateur, dont les œuvres sont destinées à de grands édifices, il raffermit les contours, recourt aux cernés noirs, remonte les valeurs colorées, cherche des oppositions et les exagère. Les teintes discrètes et les traits élégants, convenables aux peintures ou aux dessins placés sous les yeux, seraient fades ou s'effaceraient.

Les conditions sont tout autres, dans les appartements où l'on représente des comédies et où la scène se confond souvent avec la salle. Les artistes mondains ne doivent pas compter sur l'éloignement des spectateurs. Ils ne joueront pas non plus au milieu des décors ni sous un éclairage approprié et favorable à l'illusion. Il

en résulte qu'à leur tour, les acteurs parfaits sur leur théâtre sont quelque peu dépaysés les premières fois qu'ils jouent dans un salon. Leurs effets dépassent le but, leur voix parait trop sonore, leurs gestes semblent exagérés. En un mot le métier est apparent.

D'autre part, les gens du monde ont deux mérites haut prisés chez les comédiens : l'instruction et la distinction naturelle. Elles sont leur apanage parce qu'ils vivent dans une société où l'on goûte l'une et l'autre, où on les cultive et où elles règnent sans partage. A ces qualités se joignent une spontanéité, une fraîcheur d'impression, et, souvent, une émotion sincère qui, dans bien des cas, les servent à miracle.

Enfin si en prenant un billet de théâtre l'on achète le droit de critique et si, dans le monde l'on se montre parfois sévère aux amateurs qui cherchent des modèles sur les scènes à la mode, chacun se sent pris de sympathie, de reconnaissance et, partant, d'indulgence, quand la personnalité tient lieu d'acquis; la distinction, de méthode; la culture générale, de gymnastique et de travail.

En vérité, les amateurs comme les artistes possèdent des qualités et des mérites, mais d'ordre différent, et qu'il leur appartient de faire

valoir en adaptant leur répertoire aux conditions où il sera représenté, aux milieux où on l'écoutera, à leurs dons naturels ou à leur éducation technique.

Ce sont là des indications précieuses.

Pour un public trié, raffiné, curieux comme peut l'être l'auditoire réuni dans un salon, pour un public qui saisit les moindres nuances et s'en délecte, il faut choisir des mets intellectuels aux saveurs originales, fines et rares. Pas un trait qui s'estompe, pas une vibration qui s'éteigne, pas une intention qui se perde dans le vide ou l'indifférence.

Il n'est plus besoin de décors coûteux et de mise en scène somptueuse convenables aux théâtres et qui jurent quand même dans un appartement. Il suffira d'approprier le spectacle au cadre dont chacun dispose et d'apporter dans ce choix et dans le travail préparatoire un soin discret et une attention soutenue. Il ne s'agit plus de tromper et d'éblouir une foule, mais de charmer une élite.

C'est le cas d'ouvrir les trésors de la pensée et d'y choisir les chefs-d'œuvre que chaque siècle, que chaque pays leur a confiés. Certains vaudront par la pureté, la délicatesse et la poésie ; ceux-ci auront la grâce naïve des pri-

mitifs; ceux-là revêtiront des formes étranges empruntées aux civilisations oubliées ou peu connues. Toutes qualités qui se fussent amoindries sinon perdues entre la rampe et le spectateur, qui peut-être eussent dérouté ou n'eussent pas été appréciées, faute d'éducation et de goût. Quand on réduit le théâtre à ces proportions, il est même loisible de réveiller des mimes, de dramatiser des scènes dialoguées, et d'en incarner les personnages. De pareils exercices sont mieux que des passe-temps littéraires, ils peuvent exercer sur l'esprit une influence saine et favorable.

Il est à la mode depuis quelques années de s'évertuer contre la société et de ravaler la race auxquelles on appartient. On prêche l'anarchie, on exalte les Scandinaves, on se complaît dans leurs brouillards, on s'engoue de leurs ténèbres ou bien on s'éprend de modernisme, d'utilitarisme, d'athlétisme, et l'on préconise les seules connaissances pratiques à l'égal d'une panacée universelle. L'entraînement au combat pour la vie matérielle est devenu l'objet de préoccupations comparables à celles que donne la peur des microbes.

Serait-ce vraiment d'hier que chaque journée offre à l'homme l'occasion d'une lutte? Depuis

notre expulsion du jardin d'Eden, que d'ennemis à terrasser, que de rivaux à évincer, que de batailles avec les géants, que d'engagements avec les infiniment petits ! Que d'efforts ont toujours coûtés le droit précaire de respirer et la faculté éphémère d'occuper une place au soleil, même à l'ombre !

Mais à ces misères éternelles, à ces dégoûts, à ces nausées engendrées par l'injustice parfois réelle, souvent apparente du sort, l'antiquité cherchait d'autres palliatifs, d'autres remèdes que la haine des classes, la convoitise ou la violence. Ces remèdes, ces palliatifs seraient encore à notre portée si au nombre des reniements à la mode n'était le mépris et la pitié dédaigneuse pour les civilisations d'où procède le génie de la France. La carrière est ouverte et, aux applaudissements de la foule, l'on y voit s'exercer des lettrés parfaits qui doivent le meilleur de leur talent à un commerce ininterrompu avec l'antiquité. Peut-être, les ingrats, se réservent-ils un plaisir égoïste ?...

Athènes et Jérusalem, à un point de vue très différent, sont des foyers si lumineux, des pôles si puissants qu'ils brûleront ou attireront leurs détracteurs. En attendant ces temps heureux, nous perdons par degré le contact littéraire

avec la Grèce et, à plus forte raison, avec le peuple d'Israël. On ne connaît souvent les chefs-d'œuvre, ceux-là que de nom, ceux-ci que par ouï-dire, ou bien l'on a contre eux les rancunes que perpétue le souvenir de l'exercice de récitation, de la version imposée et du pensum déshonorant.

Or quel meilleur emploi pourrait-on souhaiter et attendre des facultés spéciales aux acteurs mondains que les mettre au service d'une réaction contre des tendances fâcheuses! Quel exercice mieux approprié aux qualités si précieuses des comédiens improvisés que présenter les ondes pures de la fontaine de Castalie ou de la Vierge à une intimité choisie, lui permettre de s'en délecter, les faire rechercher de ceux-là mêmes qui les repoussaient comme amères ou les dédaignaient comme insipides.

Dans ce dessein, il fallait chercher parmi les textes susceptibles d'être joués par des amateurs et représentés devant des auditeurs de tout âge, ceux dont la mise à la scène fût aisée, et alors y toucher avec le respect que l'on doit aux reliques et les interpréter avec ce soin pieux que réclament des esprits exquis et des poètes parfaits. Des tentatives multiples et le plaisir que l'on y a pris ont montré que les œuvres vrai-

ment belles dominaient les modes et les conventions, qu'elles étaient éternelles et qu'il en émanait des charmes si puissants qu'ils perçaient le voile dont les enveloppe quant même une traduction.

Telle est l'origine de ce recueil.

A côté d'un mime de Théocrite et d'une version dramatique du Cantique des Cantiques, on trouvera dans ce premier volume deux farces du moyen âge : l'une naïve; l'autre étrange par ses tendances philosophiques, toutes deux également gaies. Il contient aussi un marivaudage bien oublié qui fut joué au commencement du siècle.

Chaque pièce est précédée d'une exposition très courte. Ce sont des bijoux finement ciselés, des critiques savantes, pleines d'attrait et qui donnent à l'édition un prix inestimable. Nous ne saurions assez témoigner de gratitude aux amis qui ont bien voulu consacrer des heures précieuses à préparer ces causeries : M. E. Picot, Bernardin, Philippe Berger. Nous adresserons nos remerciements à Mlle Elisabeth Schaller, l'auteur délicat et puissant de la version si poétique du Cantique des Cantiques, et à M. Urbain Le Verrier qui a soutenu les œuvres antiques de mélodies que chacun appréciera pour leur couleur et leur charme. Nous aurions

garde d'oublier les interprètes dont l'intelligence, le talent et la bonne volonté inépuisable ont permis de monter en moins de trois mois dix actes différents.

En outre des conférences placées en tête de chaque pièce, ce volume renferme les renseignements de nature à faciliter les représentations tout en leur conservant le caractère qui convient à de pareilles œuvres.

Il comprend d'abord la description d'un théâtre présentant un rideau à coulisse et deux loges destinées aux acteurs, aussi prompt à dresser et à démonter qu'il est pratique et peu encombrant. Viennent ensuite, pour chaque pièce, des notes relatives aux jeux de scène et aux costumes constitués autant que possible avec la garde-robe ou les éléments ordinaires dont on dispose dans une maison. Cette partie a reçu des développements importants.

Le respect que l'on doit aux textes, l'honneur des acteurs et l'agrément de l'auditoire exigent en effet une note artistique dans la composition de chaque tableau, dans l'arrangement de chaque groupe. Au surplus on ne quitte pas son enveloppe journalière et on ne revêt pas un personnage nouveau si l'on ne doit pas gagner à la transformation.

En général, les prétentions à l'archéologie et à l'exactitude sont insupportables au théâtre. Tout y est clinquant, paillettes, oripeaux, tout y est faux ou faussé. Ensuite nos connaissances sont trop incomplètes pour répondre aux exigences de la scène. Enfin, les efforts d'une érudition sérieuse seraient méconnus ou raillés. Il en va bien autrement dans un salon, quand il ne s'agit surtout que de vêtements. Encore faut-il que l'érudition se marie avec le goût et qu'elle en accepte l'escorte ; elle n'est tolérable qu'à ce prix. Du reste, entre le beau et le vrai, même dans ce domaine, l'accord est plus intime que l'on ne pense. Affirmer qu'un costume est exact dès qu'il est seyant serait fort exagéré. Mais au moins est-il seyant quand il est exact. Lorsqu'on échoue, ce sont des erreurs d'interprétation et des transformations maladroites qu'il faut accuser.

Cette remarque d'ordre général s'applique surtout aux vêtements grecs que nos grandes scènes subventionnées ignorent encore et défigurent comme à plaisir. De pareils barbarismes sont des crimes de lèse-beauté, des attentats au génie de la Hellade. C'est aux gens de goût de s'insurger. Nous les y invitons, et ils ne failliront pas dès qu'ils seront initiés au rythme admirable des draperies antiques.

A propos du mime de Théocrite, on trouvera donc réduits en des formules très simples les renseignements relatifs aux costumes grecs. Nous avons insisté sur le *khiton* et l'*himation*, parce qu'ils sont infiniment seyants aux formes viriles comme au corps souple de la femme, qu'ils les caressent avec grâce ou les épousent avec une discrétion dont la Hellade seule avait le secret et pouvait seule trouver la mesure.

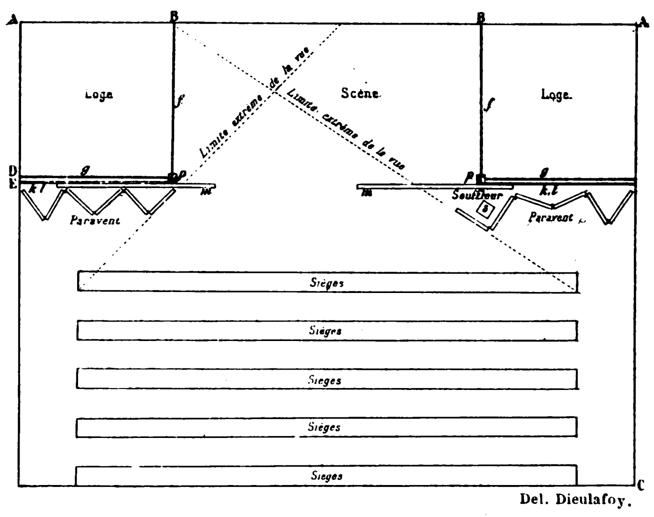
Des photographies complètent les notes, et s'adressant aux yeux, les suprêmes juges de la cause, seront plus persuasives que de longs discours. On les a multipliées autour des pièces antiques dans l'espoir qu'elles intéresseraient, en même temps qu'elles seraient un aide et un enseignement.

## DESCRIPTION D'UN THÉATRE DE SALON

La scène (fig. 1) occupera la plus grande dimension de la pièce destinée au théâtre. Deux motifs militent en faveur de cette disposition.

D'abord on allonge les files des spectateurs, tandis qu'on diminue leur nombre en profondeur; et, comme en général on ne dispose pas d'une scène élevée ou de gradins pour les sièges,

on permet à chacun de bien voir les acteurs. Puis, on réserve de la sorte, à droite et à gauche de la scène, deux loges servant en même temps de coulisses, avantage considérable s'il n'y a pas de dégagements spéciaux.




Del. Dieulafoy.

Fig. 1. — Plan de la salle.

Une scène ayant deux mètres de profondeur est suffisante. Sa largeur ne dépassera pas la moitié de la grande dimension de la pièce où elle sera dressée. On en verra bientôt la raison.

Ceci posé, la charpente de la scène et des

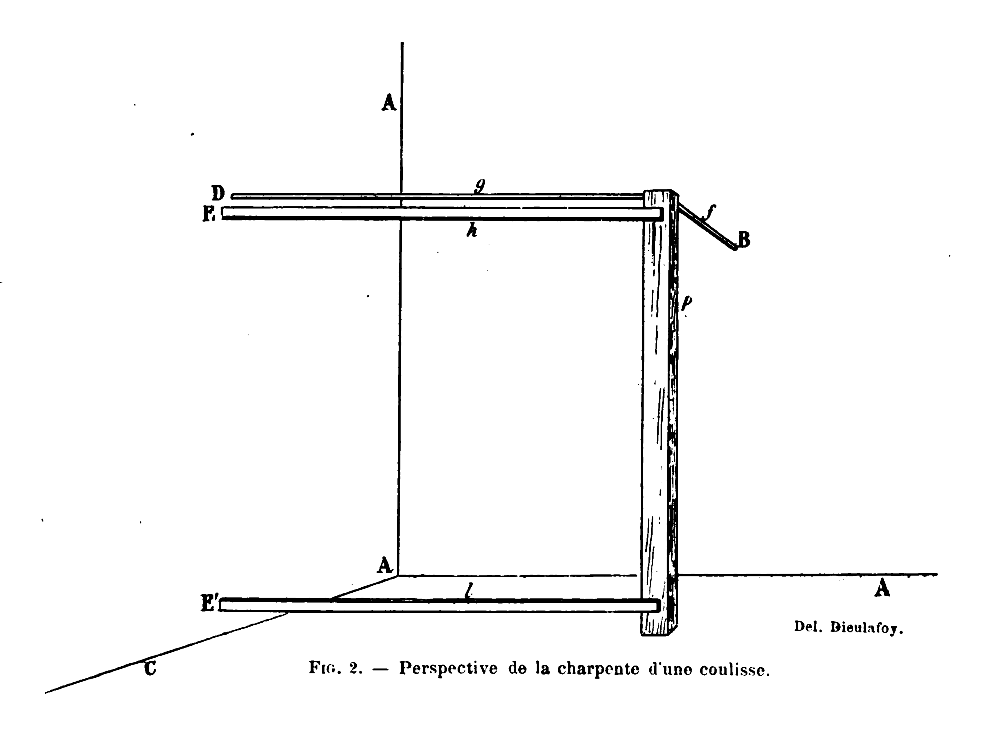



Fig. 2. — Perspective de la charpente d'une coulisse.

loges (fig. 1, 2) se réduit pour chaque côté à un poteau de bois, *p*, de 2 mètres de hauteur ayant $0^m$,08 sur $0^m$,08 d'équarrissage. Ce poteau porte à son extrémité inférieure (fig. 3) un goujon de fer, *a*, qui s'enfonce dans un trou, du plan-

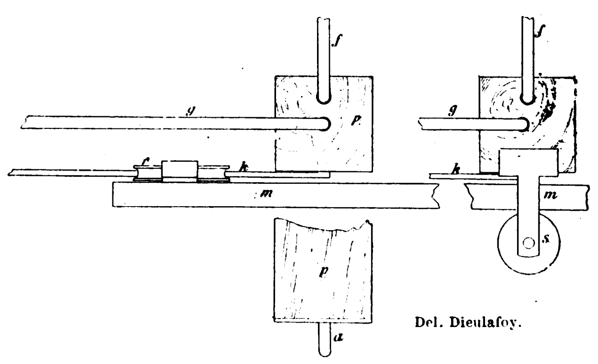



FIG. 3-4. — 3, Extrémité inférieure du poteau *p*. — 4, projection verticale du poteau *p*. — 4 *bis*, projection avec l'adjonction de la boule *s*.

cher. Il est réuni par une tige de fer, *f*, à la face AB de la pièce, et, par trois autres, *g*, *k*, *l*, à la face AC.

La première, *f*, est une tringle ronde de $0^m$,007 à $0^m$,008 de diamètre, recourbée à chaque bout. Une extrémité entre dans une mortaise réservée au sommet du poteau *p*; l'autre, dans une paumelle fixée en B à la muraille AA. Nous

reviendrons sur la position du point B. La seconde tringle, *g*, se fixe dans les mêmes conditions au poteau *p* et au point D de la face AC.

Les tringles *f* et *g* ne sont pas seulement des éléments de la construction. Sur l'une comme sur l'autre, on enfile les anneaux fixés à la tête de portières qui ferment les coulisses. La portière *f* sera vue et par conséquent assortie aux draperies de la salle. Il en sera de même de la portière *g*. Mais le mobilier de beaucoup de maisons comprend des paravents chinois ou japonais ou des paravents français du siècle dernier. S'ils répondent par leur hauteur et leur développement à chaque coulisse, on les emploiera utilement à masquer la draperie qui la ferme du côté de la salle et l'on profitera de deux lames disposées autour d'un tabouret pour installer une excellente loge à l'usage du souffleur (fig. 1). Dans ce dernier cas, la portière *g*, devant rester cachée, peut être faite en coutil opaque et solide.

Il va de soi que les portières s'attachent au poteau et aux murailles pendant l'habillage. Quelques anneaux et des crochets assurent la fermeture; mais en dehors de cette période les portières *f* resteront libres pour faciliter les entrées et les sorties des acteurs et le passage

dans la coulisse des deux personnes chargées de la manœuvre du demi-rideau.

Les deux derniers liens, *k* et *l*, sont des fers plats également horizontaux, ayant environ, pour une longueur de 2 mètres, $0^m,06$ de hau-

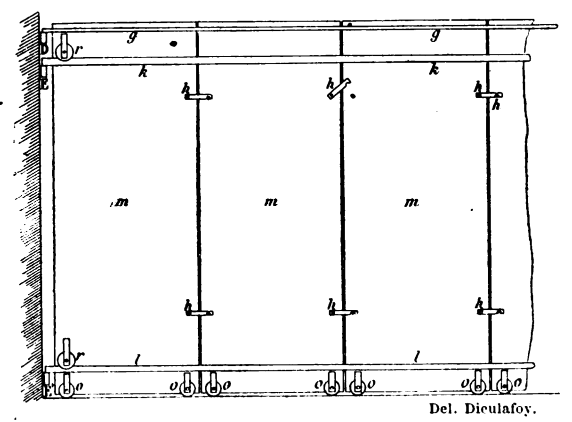



Fig. 5. — Demi-rideau. Élévation.

teur et $0^m,004$ d'épaisseur. L'un et l'autre s'attachent sur la face du poteau tournée vers le public, à $0^m,15$ environ de chacune de ses extrémités. Ils ont une double fonction. Ils consolident la charpente, puis ils portent le rideau, *m*, et lui permettent de manœuvrer (fig. 1, 4, 5).

Le rideau s'ouvre et se ferme en effet comme

une porte à coulisse. Il est composé de deux parties ayant chacune la moitié de la largeur de la scène et constitué par des cadres en menuiserie très légers tendus d'étoffe sur leurs deux faces. A l'intérieur, à une hauteur correspondante à la position des fers plats *k* et *l*, et sur les montants extrêmes du cadre, on a fixé deux poulies à gorge, *r*, au moyen desquelles on le suspend à ces mêmes fers plats. En outre, il porte à sa base des roulettes, *o*, qui facilitent le glissement sur le sol au moment où on le ferme et quand on commence à l'ouvrir. Enfin, dès que la largeur de la scène excède trois mètres, une boule folle sur son axe, *s*, (fig. 4 *bis*) et destinée à guider le rideau, est ajoutée au sommet du poteau *p*.

Après cette description, la manœuvre se comprend de reste. Le rideau étant suspendu à ses tringles, il suffit de le tirer à soi pour clore la scène et de le repousser, si l'on veut la découvrir. Un aide saisit à cet effet la poignée que porte la face intérieure. Sur cette même face, on trouve des loquets, *h*, servant à rattacher l'une à l'autre les deux parties du rideau afin que de la salle on ne puisse l'ouvrir.

Un rideau, destiné à une scène de 4 mètres d'ouverture seulement, aurait 2 mètres de haut

et $2^m$,25 de large. Démonté, il serait fort encombrant. Nous conseillons donc de le diviser en deux, trois ou même quatre panneaux réunis au moyen de charnières et raidis au moment de l'installer par des loquets intérieurs, *h*, situés vers le haut et vers le bas.

Un théâtre construit sur ce modèle présente de grands avantages. Il est pratique, peu coûteux, facile à monter et à démonter et ne trouble pas l'économie d'un appartement. Deux personnes le mettent en place en un quart d'heure et en débarrassent le salon en dix minutes au plus. En outre, quand les paravents constituant le rideau sont assez beaux pour rester dans la pièce même où l'on joue la comédie, ils suffisent à dissimuler les deux poteaux et les huit tringles qui ne quittent pas ainsi leur lieu d'emploi. C'est pour conserver au théâtre ces caractères précieux que nous n'y avons pas joint une scène surélevée.

La comédie de salon est une distraction charmante, intéressante, qu'on ne saurait trop propager. Et ce serait en arrêter l'essor que d'en subordonner le spectacle à des dépenses ou à des difficultés matérielles. D'autre part, des loges ou des coulisses sont indispensables et il faut bien les créer quand les dégagements font

défaut. Il en est de même du rideau. On le supprime parfois; c'est un grand tort. Il aide à l'illusion scénique, forme une séparation matérielle entre la scène et la salle, arrête d'une façon nette le début et la fin de chaque pièce et permet dans les entr'actes d'agrandir aux dépens de la scène les loges et les coulisses. D'habitude l'on redoute de le suspendre au plafond, ce qui est disgracieux et nécessite une installation longue, ou l'on hésite à le faire glisser sur une tringle réunissant les portants, parce qu'une tringle capable de le supporter sans fléchir doit avoir des dimensions considérables et qu'elle gêne la vue durant la représentation. Le rideau à coulisse n'a aucun de ces inconvénients.

Dans le cas où l'on voudrait joindre une scène surélevée, inutile à notre avis si l'on dispose les rangs des spectateurs dans la plus grande longueur de la salle, nous conseillerions de la composer avec des tréteaux et des panneaux de bois retenus sur les tréteaux au moyen de simples chevilles. Deux petits escaliers mobiles et accrochés au plancher rétabliraient la communication avec les coulisses.

Au surplus, chacun adaptera le modèle qui vient d'être décrit aux circonstances spéciales de l'appartement où il sera monté. On ne saurait

prévoir tous les cas. Nous signalerons pourtant trois modifications.

1°. — Nous avons placé le point B où se fixe la tringle *f* (fig. 1) au pied de la perpendiculaire abaissée du poteau *p* sur la face AA. Mais on peut le rejeter plus près de l'axe; en ce cas la scène prendra la forme d'un trapèze. On augmente ainsi la superficie des coulisses en même temps qu'on se donne plus de latitude pour déterminer la situation de la paumelle B, point d'appui de la tringle *f*, sans dommage pour la salle affectée au théâtre.

2°. — Parfois, en effet, le scellement des paumelles peut soulever quelques difficultés. Quand il est embarrassant de trouver les trois points d'attache répondant au rideau et à la draperie de coulisse regardant la salle, on peut en supprimer deux en plaçant contre la muraille un poteau mobile semblable au poteau *p* et auquel aboutit l'extrémité des fers *g*, *k*, *l*. Ce dernier poteau, comme le premier, serait retenu à sa base par une goupille enfoncée dans le plancher, et au sommet, par un crochet fixe, engagé dans une paumelle. De la sorte, pour chaque loge, on réduirait à deux le nombre des points d'appui. L'un, B, sur la face AAB, et l'autre sur la paroi AACC. En pareil cas, si l'on sait profiter

d'un paravent, d'un tableau, d'une glace, d'une torchère, d'une applique, d'une sonnette, d'une porte, d'une fenêtre, d'un ornement quelconque, et si on peint les paumelles dans le ton général du panneau où elles sont fixées, on parviendra toujours à les dissimuler.

3°. — Toute draperie ou toile de fond est inutile dans les appartements peints et décorés dans une gamme un peu sombre. La tonalité est-elle claire, la toile de fond sera faite de la même étoffe que les portières latérales. Si l'on y a recours, et si la scène est assez profonde, nous conseillons de la tendre à quelque distance du mur AA, afin de ménager un couloir qui établira des communications entre les deux loges et une entrée nouvelle par le fond de la scène. Cette draperie composée de deux rideaux coulisserait sur des tringles qui porteraient à l'une de leur extrémité sur les tringles *f*, et à l'autre sur un poteau central rattaché au mur AB par un crochet spécial.

# MIME DE THÉOCRITE

# NAÏS

## TEXTE



Phot. Dieulafoy.

FIG. 6.

NAÏS. — Réjouis-toi de tout ton cœur,.. (p. 76).

Sauf les Syracusaines, les poésies dialoguées de Théocrite sont trop courtes pour les porter à la scène. Il fallait donc en chercher deux que l'on pût joindre sans dommage et sans multiplier les transitions. Une idylle exquise est la huitième, « Les chanteurs Bucoliastes Daphnis et Ménalcas ». La vingt-septième, « l'Oaristys », aussi célèbre, non moins

délicieuse présente quelques vers un peu libres. Leur suppression ne lui ôtant rien de son charme, nous nous sommes décidés à les sacrifier. Ainsi allégée, on a pu la placer auprès de sa sœur. La réunion a été d'autant plus aisée que les deux pièces semblent avoir été brodées sur le même canevas.

A la fin de l'idylle VIII consacrée à un concours de chant, le poète annonce que le vainqueur de Ménalcas, Daphnis, « bien qu'à la fleur de l'âge, devint le premier parmi les bergers et qu'il épousa Naïs », tandis que l'idylle XXVII célèbre les fiançailles des deux enfants. Que la rencontre des noms soit fortuite ou qu'elle soit préméditée, elle n'en sert pas moins nos desseins. Profitant de cette coïncidence, il a suffi pour enchaîner les deux morceaux d'expulser de l'idylle VIII le vieux chevrier choisi comme juge par les concurrents et de confier à la jeune chevrière Naïs le soin de décerner le prix. En offrant la couronne au chanteur victorieux, elle prélude ainsi au don de son cœur.

Nous ajouterons que l'idylle VIII est coupée de récits incompatibles avec la forme dramatique. Leur transformation a été empruntée à l'idylle V « Les chanteurs Bucoliastes Comatas et Lacon » où Théocrite développe sous forme de dialogue les thèmes mis à l'état de sommaire dans les récits de l'idylle VIII.

Ces modifications légères consécutives au rattachement des deux pièces et la suppression de quatre répliques résument la retouche du texte. Pour racheter le tort fait quand même à l'idylle, on s'est efforcé de mouler le français sur le grec et de respecter le texte autant que le permettent la plas-

ticité de notre langue et les reliefs de l'original. D'ailleurs les changements comme les apports étrangers sont signalés et transcrits en caractères italiques. Ainsi la pureté du métal souffrira moins de l'alliage employé dans les soudures.

---

## MISE EN SCÈNE

Des prairies, des arbres, des vallées, de hautes montagnes, des bœufs, des moutons, des chiens. A moins de jouer le mime en plein air, il faut renoncer à ce décor. On en gardera un rocher formant un siège rustique. Un chien, s'il est muet et bien dressé, complètera le tableau. Le rocher sera placé au fond de la scène, un peu sur la gauche[1].

---

## PERSONNAGES

**Daphnis, Ménalcas.** « Le beau Daphnis, un jour qu'il gardait ses bœufs sur de hautes montagnes, rencontra, dit-on, le berger Ménalcas. Tous deux étaient beaux, tous deux étaient jeunes, tous deux, habiles à jouer de la flûte et à chanter. » Ces portraits sont empruntés à Théocrite. On ne saurait en souhaiter de plus gracieux ni de plus fidèles.

1. Pour éviter les confusions et les méprises, les indications *gauche*, *droite* sont toutes données par rapport à l'acteur quand il regarde le public.

**Naïs** est gaie, malicieuse, très éprise de Daphnis, mais, en vraie fille de la Hellade, elle se montre pratique et rusée autant qu'elle est amoureuse. Avant d'accorder sa main, avant de laisser prendre la plus innocente privauté, elle s'assure des intentions de Daphnis, pose des conditions, contrôle la fortune que lui portera son fiancé. Ce mélange de sentiments aussi contraires caractérise bien la race où Ulysse, ce rejeton de Sémites aux cheveux noirs, avait autant de part qu'Achille le héros de la blonde Achaïe. Le personnage est charmant dans sa complexité, et demande à être rendu avec beaucoup de grâce et de finesse.

Une phrase accompagnée d'un geste nécessaire pour accuser cette opposition[1] marque la fin de la résistance et amène le dénouement, c'est-à-dire les fiançailles. On jugera sans doute que la scène, bien que très innocente, serait difficile à nuancer, si les rôles de Daphnis et de Naïs étaient confiés à un jeune homme et à une jeune fille. Par bonheur l'obstacle est facile à lever. La tunique, fut-elle un peu longue, un bâton de pasteur à la main, les cheveux courts et bouclés pour Daphnis; la robe et une coiffure très féminine pour Naïs établiront entre le jeune bouvier et la chevrière une distinction suffisante et permettront de recourir sans inconvénients à une interprétation homogène.

Si ce mime eût été joué en Grèce, on n'eût recouru qu'à des hommes. C'est la tradition respectée dans les séminaires français et dans les universités anglaises et américaines où l'on représente encore des

1. Ci-dessous, p. 82.

tragédies classiques. On s'y est conformé par scrupule archéologique et dans l'intérêt de la restitution. Mais le rôle de Daphnis comme celui de Naïs peuvent être tenus par deux jeunes femmes ou par des jeunes filles. La situation et le costume s'y prêtent à souhait; le dialogue semble composé pour mettre en relief leur esprit délicat, leur grâce et leur beauté. Elles s'y montreront exquises. Que Daphnis n'oublie pas seulement qu'il est un montagnard, alerte, vivant, ivre de poésie, le cœur débordant de son premier amour. Le personnage de Ménalcas, très intéressant, quoique de second plan, peut être confié indifféremment à un acteur ou à une actrice.

---

## LES COSTUMES

Il n'est pas de costume plus mal connu ni plus seyant et plus simple que le costume grec. Nous décrirons d'abord le *khiton* répondant à la robe et à la tunique. Comme son nom l'indique, il est d'origine sémitique[1]. Introduit sans doute par les Phéniciens dont les colonies se fixèrent en grand nombre dans les îles et sur les rives de la mer Égée, il devint bientôt le vêtement national et caractéristique des Hellènes.

### DESCRIPTION DU KHITON

Le khiton est une pièce d'étoffe rectangulaire dont la longueur est en général le double de la hauteur

1. Ci-dessous, p. 93, 94.

(fig. 7). Veut-on le revêtir? on plie d'abord l'étoffe par

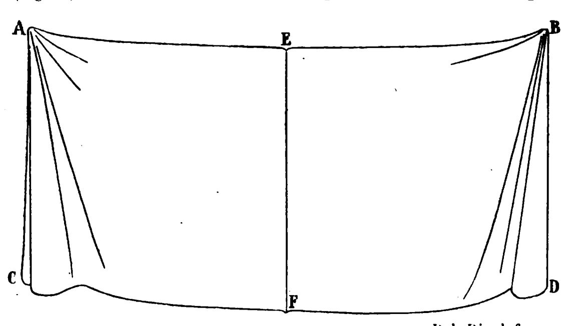



FIG. 7. — Khiton déployé.

la moitié suivant EF de manière à ramener le coin B en A et le coin D en C (fig. 8). Puis on attache le devant avec le derrière au moyen de deux fibules M, N (épingles anglaises) placées symétriquement par rapport à l'axe nouveau RS. Alors on introduit la tête dans l'ouverture MN, on passe le bras gauche dans l'intervalle NE (fig. 9) et on laisse tomber les extrémités AB, E, qui viennent s'appliquer le long du corps.

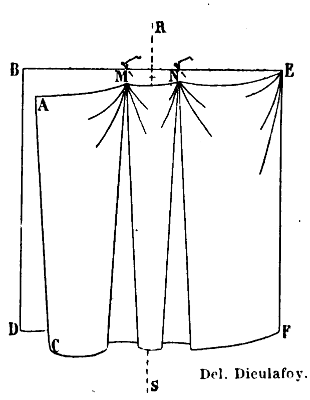
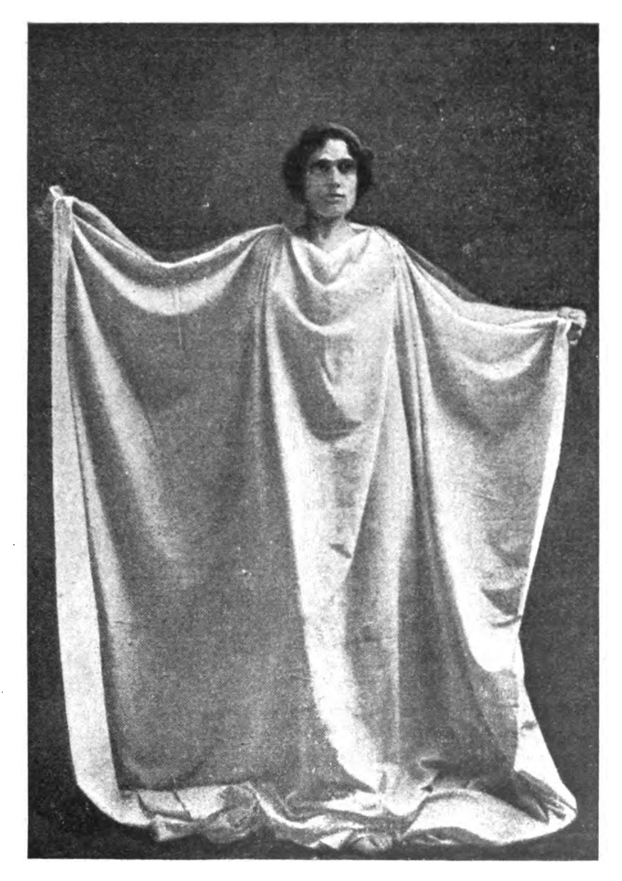



FIG. 8. — Khiton replié prêt à être mis.



Phot. Dieulafoy.

Fig. 9.

Femme mettant le khiton.

En principe, tel est le khiton. Les détails qui suivent sont relatifs aux diverses manières de le porter. Elles varièrent beaucoup, mais la mode, dans ses fantaisies, respecta toujours l'étoffe. Pas de coupure, pas de couture, pas de ciseaux, pas d'aiguille.

1° Pour fermer l'ouverture béante sur le côté droit, on y rejette des plis et on maintient l'étoffe au moyen d'une ceinture serrée autour de la taille, tandis qu'une troisième fibule fixe l'un près de l'autre les coins A et B. La ceinture ne sert pas seulement à fermer le khiton et à le maintenir. Elle permet aussi de le raccourcir et de le rendre propre aux exercices du corps. A cet effet on tire l'étoffe de bas en haut et on forme un repli à la hauteur de la taille (costume de Daphnis, fig. 23, 25, 28, 29). Quand le repli est ample, il couvre les reins et le ventre qu'il protège contre le froid. Les Grecs désignaient ce *repli* sous le nom de *colpos*. Dans les descriptions suivantes nous emploierons le terme français et nous appellerons *jupe* la partie du khiton tombant au-dessous de la ceinture.

2° La première modification que subit le khiton fut introduite pour garantir les organes de la respiration. Au lieu de ramener les coins B et D en A et en C et avant de plier l'étoffe en deux suivant la ligne EF, on la doubla en partie dans le sens de la longueur et on forma le *rabat* AGHB (fig. 10) nommé, sans doute par les Grecs *diploïs* ou *diploïdion*, mais auquel nous laisserons le nom français de *rabat*. L'étoffe disposée de la sorte est pliée en deux (fig. 11), ainsi qu'il vient d'être décrit, fermée par des fibules et ajustée au corps de la même manière

que le khiton sans rabat. Comme celui-ci, le khiton avec rabat comporte un repli de ceinture plus ou

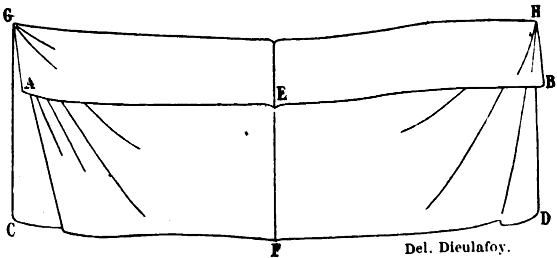



FIG. 10. — Rabat du khiton.

moins ample suivant les cas (Costume de Naïs, fig. 20, 21, 24, 25, etc.).

3° Le khiton ouvert sur le côté était surtout porté en Laconie. Les Ioniens et, avec eux les Athéniens, le fermaient sur la partie répondant à la jupe et même, en général, sur toute la hauteur. A cela près, la forme ne changeait pas.

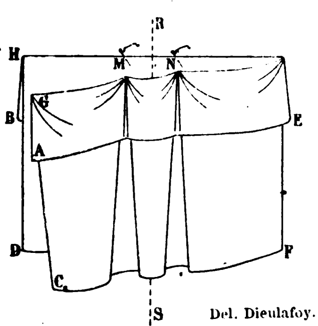



FIG. 11. — Khiton avec rabat prêt à être mis.

4° On a placé deux fibules M et N, l'une à droite, l'autre à gauche de l'ouverture ménagée pour la tête (fig. 11) et on a laissé tomber le long du corps les plis qui se détachent des épaules. Les bras sont nus. Quand on veut les couvrir, l'on ajoute, à droite de

la fibule N et à gauche de la fibule M, deux, trois, parfois quatre fibules nouvelles (fig. 12 et 13) ; puis on passe le bras gauche entre T et E, et le droit entre U et AB. L'on compose ainsi des manches très amples qui laissent apercevoir l'épaule et le haut du bras entre les points de fermeture.

Del. Dieulafoy.

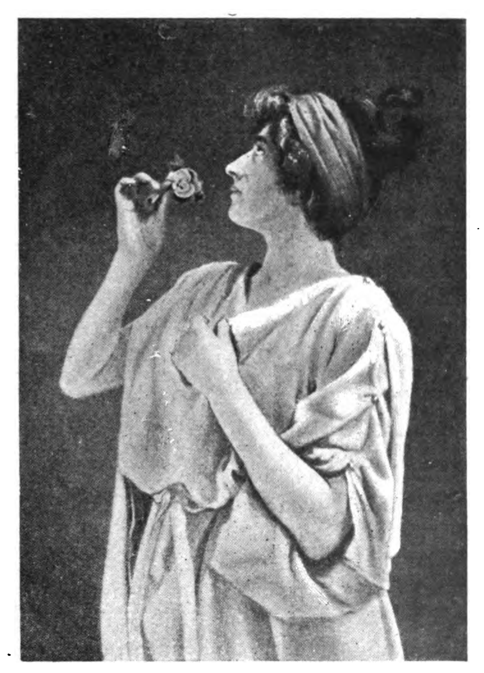
Fig. 12. — Khiton à manches prêt à être mis.

Le khiton est un vêtement universel. Outre la jupe, le corsage, les manches, il peut fournir un voile. Il suffit de relever la partie du rabat qui tombe dans le dos et de le jeter au-dessus de la tête (fig. 27). Le mouvement est gracieux et la draperie fort belle (fig. 27, 28 et 29).

Il y avait deux sortes de khitons. Le *khiton court*, réservé d'habitude aux hommes, et le *khiton long*, comportant l'un et l'autre des variantes multiples.

Dans la disposition classique, l'étoffe du *khiton court* (fig. 21, 23) a pour hauteur la taille de la personne qui doit le porter, mesurée depuis l'épaule jusqu'au sol. Sa largeur totale AB (fig. 7) est le double de sa hauteur AC. Quand il est plié en deux et prêt à être mis, il se présente donc sous la forme d'un carré parfait. Tel est le khiton de l'aurige découvert dans les fouilles de Delphes.

Le *rabat* GHAB (fig. 10), dans le cas où l'on juge opportun de le former (fig. 21), se fait en doublant



Phot. Dieulafoy.

FIG. 13. — Khiton à manches.

l'étoffe dans le sens de la longueur, puis en relevant un des pans et en le doublant à son tour. Par conséquent, il mesure le quart de la hauteur totale AC.

C'est-à-dire que pour un *khiton court* de $1^m,40$ de hauteur, le rabat AGHB prend $0^m,35$ d'étoffe. Ce khiton prêt à être mis n'est plus carré comme le précédent. Sa hauteur GC est raccourcie de la dimension du rabat. Dans l'exemple précité, elle n'atteindrait plus que $1^m,05$ pour une largeur de $1^m,40$. Le repli de ceinture variait suivant les caprices de la mode et la destination du vêtement, mais en tous cas, il diminuait encore la chute de la jupe.

Le *khiton long* (fig. 18, 24 à 29) a les préférences de la femme. Pour le choisir à sa taille, elle saisit l'étoffe par une lisière et lève le bras en toute hauteur. La seconde lisière doit raser le sol. On connaît une seconde formule qui donne un résultat identique. Elle attribue au *khiton long* une fois et demie la hauteur du *khiton court*. Au *khiton court* de $1^m,40$ répond par conséquent un *khiton long* de $1^m,40 + \frac{1^m,40}{2} = 1^m,40 + 0^m,70 = 2^m,10$. La longueur totale AB de l'étoffe dépliée est encore le double de sa hauteur AC, de même que le rabat en est le quart.

Une application numérique fera mieux comprendre ces diverses dispositions. Nous reprendrons l'exemple d'une personne à qui conviendrait un *khiton court* de $1^m,40$ de hauteur. Si l'on applique les règles qui viennent d'être données, on obtiendra pour chaque dimension, du *khiton long* (fig. 14, 25 à 28) les chiffres suivants.

| | |
|---|---|
| Hauteur totale AC de l'étoffe. . . . . . . . . . | $2^m,10$ |
| Largeur totale AB. . . . . . . . . . . . . . . . | $4^m,20$ |
| Hauteur G. A'B' du rabat. . . . . . . $\frac{2^m,10}{4}$ = | $0^m,525$ |

Hauteur GC du khiton quand le rabat est formé
$2^{m},10 - 0^{m},525 =$. . . . . . . . . . . . . . . . $1^{m},575$
Largeur AE du khiton replié en deux . . . . . . $2^{m},10$

Quant au repli de ceinture, si la femme désire que la jupe découvre à peine le pied, elle y emploiera la différence entre la hauteur GC du khiton et de celle de son corps mesurée de l'épaule au sol, soit

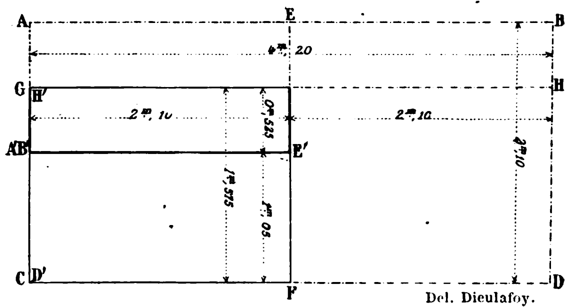



Fig. 14. — Khiton long déployé.

$1^{m},575 - 1^{m},40 = 0^{m},175$, environ $0^{m},20$. Parfois, au lieu de donner à ce repli une dimension uniforme — en ce cas de $\frac{0,20}{2} = 0^{m},10$ — on ne le formait que sur le devant. Alors la jupe, au lieu de tomber autour de la taille en canons réguliers et verticaux, était coupée en arrière par un pli qui montait en biais depuis le talon droit jusqu'à la hanche gauche. C'est la draperie que portent les canéphores de l'Erechtéion.

Le repli de ceinture a été fixé dans l'exemple pré-

cèdent à 0m,20, répondant à 0m,10 de tombée. Il est beaucoup plus ample quand le *khiton long* ne comporte pas de rabat. En ce cas, si la jupe rase le sol, la tombée du repli atteint de 0m,35 à 0m,40. La jupe est-elle relevée à la hauteur du genou? la tombée du repli dépasse 0m,50. Cette disposition du khiton s'observe dans les statues représentant la divine chasseresse. Elle nécessite deux ceintures. L'une, cachée sous le repli, assure la position de la jupe; la seconde, apparente, serre le vêtement près du corps et emprisonne les extrémités des manches qui, flottantes, eussent été une gêne dans un exercice violent.

Il reste à parler des fibules et de leur position. Suivant que l'on désirait découvrir ou cacher l'attache du cou, les fibules M et N étaient plus ou moins écartées ou serrées. Chacun suivra son inspiration et ses goûts. La seule précaution à observer est de tendre l'étoffe dans le dos et de la faire bâiller sur la poitrine. Enfin on ne fixera pas à plat les lisières antérieures et postérieures de l'étoffe, ce serait d'un béotien achevé. Il est au contraire très élégant de former quelques petits plis et de les saisir dans la fibule.

On choisira de préférence pour le khiton sans rabat des tissus de laine, et pour le khiton avec rabat des toiles légères, et on observera la même distinction suivant que le khiton sera destiné à un homme ou à une femme.

La couleur du vêtement variait aussi suivant sa destination. Outre le blanc qui convenait aux deux sexes, les hommes faits adoptaient le brun, l'indigo, le rouge, le cerise. Aux jeunes gens et aux femmes

plaisaient des teintes moins sévères : le jaune safran, très prisé des Athéniennes, le violet clair, le bleu pâle, le rose.

Si l'étoffe était parfois unie, souvent on l'ornait de galons rapportés ou mieux encore brodés afin de conserver aux plis leur grâce et leur souplesse. Ces galons s'étendaient en lignes parallèles sur le bord inférieur seul ou sur les deux bords inférieur et supérieur. Ils étaient d'une teinte beaucoup plus foncée que celle du fond. D'autres galons couraient encore le long des bords verticaux et s'ajustaient sur le côté droit quand le khiton était porté. Puis, des semis réguliers couvraient le fond des robes très élégantes. Dans ces conditions un khiton valait de mille à quinze cents francs.

Aussi, bien que la Grèce répugnât à l'emploi des aiguilles et des ciseaux et que deux fibules suffissent pour transformer une pièce d'étoffe en une robe, les maris accusaient déjà leurs femmes de les ruiner en toilettes, et les femmes traitaient leurs maris d'avares et d'inhumains.

« Elles ne pouvaient pourtant pas se vêtir comme des souillons ou aller toutes nues ! »

Et encore ne parlons-nous pas de ces vêtements exceptionnels où étaient brodés de véritables tableaux et dont le prix atteignait plusieurs millions.

En observant les règles que nous venons de donner, on drapera le khiton classique et rythmé qui répond aux belles époques de l'art. Il est aussi le plus gracieux et celui qui persista malgré les variations incessantes. Car on offenserait les Grecques si on les supposait capables d'une longue fidélité à une mode.

Parfois les élégantes décrétaient que le rabat au lieu du quart n'emploierait que le sixième de la hauteur de l'étoffe, serait pareil à celui des hommes et que la jupe se porterait courte. C'était leur costume tailleur. Puis un brusque revirement se produisait et une femme se fut crue déshonorée si le rabat ne fût retombé en plis majestueux et ne l'eût recouverte sur la moitié du corps (fig. 18). Que Rhodopis la courtisane eut la pensée que son faste et sa fortune se mesuraient à l'aunage de sa robe, aussitôt les prudes athéniennes commandaient des khitons dont la hauteur fut le double de leur taille, et la largeur, le double de la hauteur. En ce cas, le repli prenait de telles proportions qu'il retombait jusqu'aux genoux et que les manches traînaient à terre. Cette disposition était disgracieuse, gênante, mais il fallait échapper aux critiques, semer l'envie, triompher des amies.

Nous aurait-on leurré sur la durée des siècles? Les époques reculées sont si voisines du temps présent!

Enfin les ouvriers, les gens du peuple, les campagnards avaient un khiton spécial, court, étroit et qui se fermait parfois sous l'aisselle droite, laissant à nu l'épaule et le bras. C'est l'*exomis*, que la tradition donnait aussi aux amazones.

Si l'on reprend l'exemple numérique déjà choisi, ces nouvelles dimensions répondraient aux chiffres suivants :

| | |
|---|---|
| Hauteur de l'épaule au-dessus du sol . . . . . . | 1m,40 |
| Rabat du *khiton court* classique. . . . . . . . . | 0m,35 |
| Rabat du *khiton long* classique. . . . . . . . . | 0m,525 |



Phot. Dieulafoy

Fig. 15.

Femme mettant l'himation.

Rabat allongé du *khiton court* : $\frac{1,40}{3} =$ . . . . $0^m,466$

Rabat raccourci du *khiton long* : $\frac{2,10}{6}$ ou $\frac{1,40}{4} =$ . $0^m,35$

Rabat allongé du *khiton long* : $\frac{2,10}{3} = \frac{1,40}{2}$ . . . . $0^m,70$

Khiton double — hauteur . . . . . . . . . . . . $2^m,80$

Khiton double — longueur. . . . . . . . . . . $5^m,60$

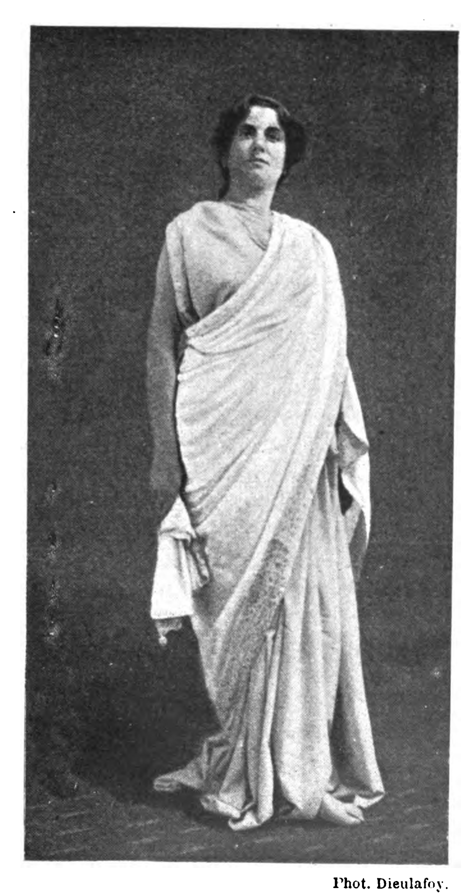
Exomis, hauteur : $\frac{3 \times 1,40}{4} =$ . . . . . . . . . . $1^m,05$

Exomis, largeur : $\frac{6 \times 1,40}{4} =$ . . . . . . . . . . . $2^m,10$

## MANTEAU

Le khiton, nous l'avons dit, constituait le vêtement des deux sexes. Souvent, au-dessus du khiton, les hommes comme les femmes ajustaient une seconde draperie en guise de manteau. C'était l'*himation*, formé, ainsi que la tunique et la robe, d'une pièce d'étoffe rectangulaire. Voici comment on le drapait :

Le coin B (fig. 7) était jeté sur l'épaule gauche et retenu à la hauteur de la poitrine par le bras gauche. Alors on saisissait l'étoffe de la main droite et on l'appliquait sur le dos. Puis, suivant le cas, on en recouvrait l'épaule droite ou bien on la faisait passer sous l'aisselle, laissant à nu l'épaule et le bras droits (fig. 15). Enfin on ramenait l'étoffe sur l'épaule gauche et son extrémité retombait dans le dos (fig. 16).



Phot. Dieulafoy.

Fig. 16.

Femme drapée dans l'himation.

L'himation ne servait pas seulement de manteau. Quand on sortait, ou dans certaines cérémonies rituelles, on pouvait envelopper la tête dans ses plis et composer ainsi une coiffure et un voile. Il suffisait, après avoir saisi l'étoffe de la main droite, d'en poser la lisière sur le front avant d'engager l'épaule droite et de poursuivre le mouvement qui vient d'être décrit (fig. 17). L'élégance suprême et le grand art pour la femme consistaient à draper l'himation assez près du corps pour en accuser les formes et en faire valoir les contours. Que l'on consulte les statuettes provenant des nécropoles de Tanagra ou de Myrina, et, si on met de l'insistance et quelque zèle à les interroger, elles révéleront leurs secrets de coquetterie.

Le *peplos* ou *peplon*, improprement connu sous le nom de *peplum*, n'est qu'un manteau pareil à l'himation. Par une singulière fortune, ce mot, qui était d'un emploi restreint dans le langage usuel, est le seul qui soit passé en français.

## COIFFURE

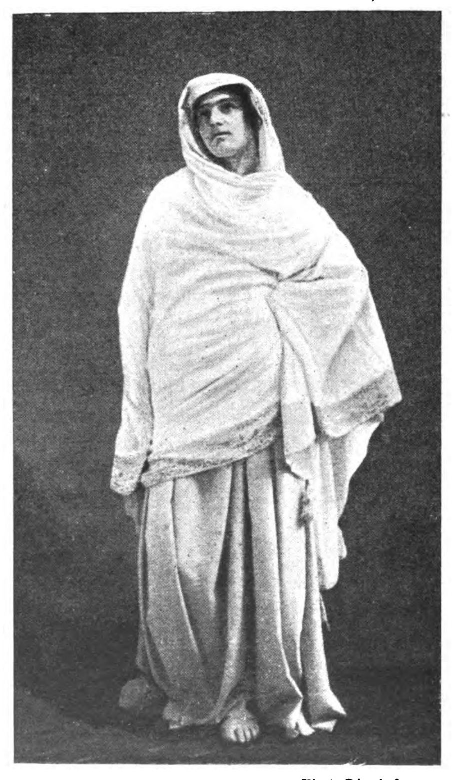
Les hommes portaient les cheveux courts et frisés et parfois enroulaient autour de la tête un ruban de laine ou de fil. C'est le *diadème*, dont les statues et les vases peints offrent de nombreuses représentations. Les femmes affectionnaient les bandeaux

ondulés et la torsade souple de la Vénus de Milo (fig. 6, 18, 9, 16). Mais elles aimaient aussi à former avec les cheveux des tempes quatre boucles qui glissaient le long des joues, puis, à rejeter sur les épaules et dans le dos de longues ondes à demi déroulées (fig. 20, 22, 24 à 29). D'autres entouraient leur front d'une auréole de légères frisures et passaient au-dessous de la nuque un large ruban et souvent même une sorte de *foulard* qui parfois enveloppait les cheveux (fig. 15) et tantôt les ramenait seulement au-dessus de la tête (fig. 13). Tous et toutes, par exemple, s'ingéniaient à diminuer la hauteur du front; les fronts courts et bas étant réputés les plus beaux.

Des fleurs ou des feuillages peuvent s'ajouter à la coiffure. Les Grecs, qui les adoraient, se paraient la tête et le haut du corps de couronnes et de guirlandes. Le myrte, la rose, la violette, le lierre et le peuplier blanc étaient l'objet de leur prédilection.

## CHAUSSURES

Les gens du peuple n'usaient guère de chaussures. Ils marchaient nu-pieds. La majorité des Grecs portaient la *sandale*. C'était une semelle maintenue au moyen de lanières de cuir enroulées autour de la jambe. Les représentations en sont multiples et connues.



Phot. Dieulafoy.

Fig. 17.

Himation enveloppant la tête.

En restant dans les données précédentes, nous conseillons pour chaque personnage du mime le costume suivant :

**Daphnis.** Exomis de laine blanche emprisonnant la poitrine. Dégageant l'épaule et le bras droit, une toison de bélier ou une peau de chèvre. Suspendue à un ruban de couleur rouge passé autour du cou, une flûte de roseau pareille à celle de Pan. A la main un bâton recourbé (fig. 19, 23, etc.).

**Ménalcas.** *Khiton court* avec rabat, de teinte bleue ou verte (fig. 21). Mêmes accessoires que Daphnis.

**Naïs.** *Khiton long* ionien, avec rabat de la forme classique. Le rose tendre, le lilas conviendraient pour ce vêtement. Dans les cheveux coiffés en bandeaux ou en boucles, sont piquées des églantines ou des feuilles de lierre retombant en guirlande sur l'épaule. Le ruban qui les réunit se noue derrière la tête, sous les cheveux (fig. 20, 24 à 29). Aux deux fibules qui attachent le kiton on peut fixer des bouquets de fleurs, l'un très petit, l'autre à peine plus grand.

En entrant en scène, Naïs porte sur l'épaule gauche une de ces cruches à trois anses destinées à contenir de l'eau et désignées sous le nom général d'*hydrie* dans les nomenclatures de vases grecs, ou bien encore un *lécythe*[1] dont la forme est plus gracieuse que celle de l'*hydrie* (fig. 18, 22).

1. Le lécythe était à vrai dire un vase destiné à renfermer de l'huile, mais il pouvait servir aussi à porter de l'eau.



Phot. Dieulafoy

FIG. 18.

NAÏS. — Serait-il arrivé malheur à mon chien? (p. 60).

Comme les autres personnages, elle a les pieds nus ou chaussés de sandales très simples.

La coiffure composée avec un foulard, comme la disposition des lisières supérieures du khiton en forme de manche, ont beaucoup de caractère. Ce sont des ajustements seyants mais bien compliqués pour une bergère. Les pendants, les colliers et des bijoux ne paraissent pas non plus assortis à la condition de Naïs. On pourrait cependant lui mettre aux oreilles de simples anneaux d'argent.

---

## CONFÉRENCE

Mesdames,

Que Théocrite soit vraiment né à Syracuse ou bien dans l'île de Cos, que Praxagoras, son père, ait été ou non un médecin, ces questions, fort intéressantes pour les érudits, risqueraient de vous laisser plutôt indifférentes. Aussi je veux simplement vous dire ce qui dans la vie du poète explique en partie son œuvre, et surtout pour quelles raisons vous l'allez aimer.

Au commencement du III$^{e}$ siècle avant notre ère, la magnifique capitale de l'Egypte, Alexandrie, était, sous les Ptolémées, le centre intellectuel du monde. Ils avaient élevé un immense palais, avec observatoire, bibliothèque, salle de conférences, salle de dissection, jardins zoologique et botanique, et dans ce Musée, ou temple des Muses — une sorte d'Institut, mais où l'on était logé et nourri — ils

avaient réuni des savants, des érudits et des poètes. L'érudition et la science y gagnèrent; la poésie y perdit. La grâce ingénue et fraîche des Muses, ces habitantes des libres cimes du Parnasse, se fana dans la poussière de cette bibliothèque : elles devinrent promptement — excusez ces mots trop modernes, mais qui disent bien ce qu'ils veulent dire — des précieuses et des bas-bleus. Dans le Musée, où l'avait appelé Ptolémée Philadelphe, Théocrite a subi, lui aussi, l'influence de l'alexandrinisme ; mais, défendu contre ses exagérations par la saine pureté de son goût naturel, il ne lui a pris que les délicatesses d'une élégance raffinée et les scrupules infinis de la forme.

Tandis que l'ingéniosité, l'érudition et l'esprit distinguaient seuls les œuvres de ses confrères les poètes de cour, l'originalité de Théocrite fut d'y avoir su joindre les accents simples et sincères d'un cœur ému. Il a rassemblé les éléments champêtres épars dans les œuvres d'Homère, d'Hésiode, d'Euripide, et, les dégageant de tout mélange, il a créé un genre distinct et tout nouveau : la pastorale.

Le genre ne pouvait naître que dans une très grande ville et au sein d'une civilisation très avancée, par contraste. De même que la tranquille et calme pastorale sera remise en honneur aux époques de trouble et de fatigue, à Rome après les guerres civiles, en France après les guerres religieuses du XVI[e] siècle, de même elle devait plaire alors, par un ragoût piquant de nouveauté, à des esprits subtils et blasés. On s'engoua de naïveté, de simplicité, de candeur; candeur, simplicité, naïveté d'ailleurs voulues et recherchées, et auxquelles on

n'arrivait que par les combinaisons expertes d'un art très savant. Tels aujourd'hui nos peintres s'amusent à imiter la grâce gauche et charmante des primitifs, nos musiciens à broder des variations délicates sur de vieux airs populaires. C'est quelque chose d'analogue qu'a voulu et su faire Théocrite.

Dans sa belle Sicile, « riche en pâturages », une vieille coutume réunissait à Syracuse les bergers pour les fêtes d'Artémis, et là ils se provoquaient à jouter les uns contre les autres en courtes chansons aux rythmes faciles. Comme les plus considérés d'entre eux étaient ceux qui gardaient le gros bétail, les bouviers ou bucoliastes, ces chants ont pris et gardé le nom de bucoliques.

Ne soyez point surprises, Mesdames, de cette poétique coutume. Sous le ciel radieux de la Sicile la fleur de poésie éclôt naturellement au cœur des plus simples. Et sans aller si loin, transportez-vous en Normandie, sur cette admirable côte de Grâce, par une belle journée de printemps; quand, à travers les branches toutes blanches des fleurs d'aubépine ou courbées sous le poids des grappes jaunes des cytises, vous apercevrez à vos pieds, sur la mer immobile, des barques légères tracer un long sillage d'argent, il ne vous semblerait plus étonnant, dans cette fête ensoleillée de la nature, d'entendre autour de vous s'élever des chants semblables à ceux des pâtres antiques, qui, couchés à l'ombre embaumée des arbres, regardaient paître leurs génisses, les yeux tournés vers la mer de Sicile.

Ces chants, si touchants parfois dans leur simplicité émue, Théocrite les a repris, et, les enchâssant



Phot. Dieulafoy.

FIG. 19.

DAPHNIS. — Alors quel prix déposeras-tu? (p. 56).

dans de petites comédies, dans des mimes soigneusement ouvragés, il en a fait de très précieuses œuvres d'art. Rien de ces jolis bergers trop roses de Watteau, qui gardent des moutons trop blancs sous un ciel trop bleu. C'est un mélange savant et exquis de descriptions exactes et pittoresques, de traits de caractère finement observés, de nuances de sentiments rendues avec une justesse étonnante; c'est la vie même prise dans sa réalité la plus vraie. Et cependant ce réalisme, sous la baguette magique du poète, s'ennoblit, s'agrandit, se généralise, au point de nous laisser entrevoir toute l'humanité dans le cri de joie ou de douleur d'un berger aimé ou trahi. Par un prodige de l'art, le réalisme sicilien et la préciosité alexandrine se fondent harmonieusement et en apparence sans effort dans ces courts chefs-d'œuvre, où, grâce à la science de la composition et à l'art des demi-teintes, aucun vers ne prétend briller aux dépens de ceux qui l'entourent, où la familiarité de l'expression se dissimule dans la trame élégante du discours, où la constante vérité des sentiments anime tout d'une même vie.

Cette harmonie si complète, qu'on trouve chez notre Racine comme chez Théocrite, c'est tout simplement la perfection.

Ces mérites sont de ceux qui désespèrent un traducteur. Aussi Millet, notre grand peintre, l'immortel auteur de *l'Angelus*, écrivait-il un jour au sujet d'une traduction de Théocrite : « Dans l'Idylle I on voit une vigne chargée de grappes bonnes à manger, laquelle un petit jeune homme garde, assis sur une haie; mais des deux côtés sont deux renards; l'un

parcourt les rangées, ravageant le raisin bon à manger. Est-ce que *parcourant les rangées* ne vous fait pas voir avec vos yeux l'installation d'un plan de vigne? Et ne voit-on pas le renard trottiner là-dedans, allant d'une rangée dans l'autre? Voilà une peinture; voilà une image! On y est. Mais dans la traduction cette image me semble tant atténuée qu'on pourrait la lire sans en être très frappé : « Deux « renards : l'un pénètre dans la vigne et dévore le « raisin ». O traducteur! il ne s'agit pas seulement de savoir le grec; il aurait fallu aussi connaître un plan de vigne pour être frappé de la vérité de l'image de votre poète. Et ainsi toujours pour tout. Moi, j'en reviens là : je ne vois pas trotter le renard dans la vigne du traducteur. » Eh bien! Mesdames, je puis vous le dire, puisque vous ne saurez jamais qui a traduit les deux idylles que l'on va jouer devant vous, vous verrez trotter le renard dans la vigne du traducteur.

Rien de plus simple que l'action de ce mime formé de la réunion de deux bucoliques, les Bouviers et l'Oaristys : deux tout jeunes bouviers rivalisent en couplets qui se répondent devant la petite chevrière Naïs, juge de la lutte; par un secret entraînement de son cœur, elle donne le prix à Daphnis, et le mime se termine par un duo délicieux, où la passion fougueuse de l'adolescent et les hésitations timides et coquettes de la vierge sont rendues avec une vérité et une grâce charmantes. Mais c'est un rapport si juste et si parfait des personnages, des interprètes, des costumes et de la musique, que la représentation de ce mime vous fera goûter durant

une demi-heure un plaisir très délicat et très rare. Je me porte garant que Théocrite lui-même se déclarerait très satisfait du compositeur, des artistes et du costumier.

Mesdames, Théocrite est le dernier des classiques grecs; c'est la dernière rose épanouie au jardin automnal de la Grèce, et, après avoir respiré le parfum persistant, vons reconnaîtrez la vérité de ce que disait en une heure d'attendrissement notre vieil et rude Agrippa d'Aubigné :

Une rose d'automne est plus qu'une autre exquise.

N. M. Bernardin.

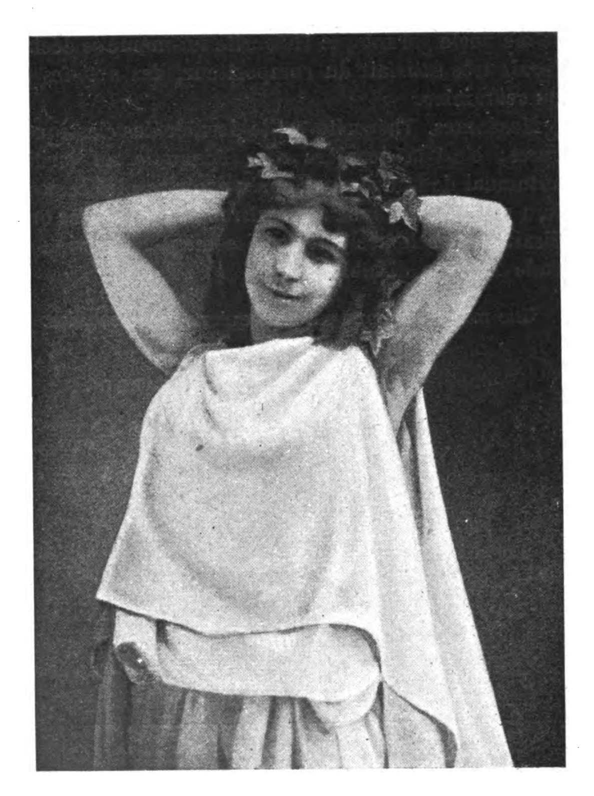


FIG. 20.

NAÏS. — Bah! le raisin sec est encore du raisin... (p. 74)

# NAÏS

———

PERSONNAGES

NAÏS.
DAPHNIS.
MÉNALCAS.

## SCÈNE I

DAPHNIS, MÉNALCAS.

MÉNALCAS, debout à droite [2].

Gardien de bœufs mugissants, Daphnis, veux-tu chanter et concourir avec moi? Je prétends te vaincre autant que je voudrai.

1. On peut à volonté jouer le mime tel qu'il est écrit ou bien y ajouter des mélodies qui soutiennent et accusent les principales scènes. En ce cas on trouvera dans une partition distincte de ce volume la musique et les renseignements que nécessite sa bonne exécution. Voy. plus loin, p. 112.
2. Idylle VIII, dialogue.

DAPHNIS, assis sur un rocher, à gauche.

Pasteur de brebis laineuses, Ménalcas, joueur de syrinx, jamais tu ne me vaincras, devrais-tu chanter à en mourir!

MÉNALCAS.

Veux-tu le tenter? veux-tu déposer un prix?

DAPHNIS, se levant.

Je veux bien le tenter, je veux bien déposer un prix.

MÉNALCAS.

Mais que pouvons-nous engager qui soit digne de nous?

DAPHNIS.

Moi j'engage une génisse; toi, engage un agneau déjà grand comme sa mère.

MÉNALCAS.

Je n'engagerai pas d'agneau, car mon père et ma mère sont sévères. Chaque soir ils comptent toutes mes brebis.

DAPHNIS (fig. 19).

Alors quel prix déposeras-tu? Quelle sera la récompense du vainqueur?

MÉNALCAS.

J'ai fait une belle syrinx[1] à neuf trous, garnie de cire blanche depuis le haut jusqu'au bas; volontiers je la mettrai comme enjeu, mais le bien de mon père, je ne l'y mettrai pas.

DAPHNIS.

Parfait! Moi aussi j'ai une syrinx à neuf trous garnie de cire blanche depuis le haut jusqu'au bas. Je l'ai montée dernièrement, et même je souffre encore de ce doigt qu'un éclat de roseau a déchiré.

MÉNALCAS[2] (fig. 21).

Mais qui décidera entre nous? Qui nous écoutera?...

Si Lycopas le bouvier pouvait venir ici!

DAPHNIS[3], dédaigneux.

Je n'en ai que faire! (Tournant la tête à gauche et regardant au loin.) J'aimerais mieux appeler *cette*

1. Instrument analogue à la flûte de Pan.

2. En récit dans l'idylle VIII, mais en dialogue dans l'idylle V.

3. La fin de la réplique appartient à l'idylle VIII.



Phot. Dieulafoy.

FIG. 21.

MÉNALCAS. — Mais qui décidera entre nous?... (p. 57).

*chevrière* dont le chien marqué d'une étoile blanche poursuit les chevreaux *tandis qu'elle remplit sa cruche à la fontaine.*

MÉNALCAS, passant à gauche de Daphnis et regardant à son tour.

*N'est-ce point la petite Naïs?*

DAPHNIS.

*Je le crois.*

MÉNALCAS, inquiet.

*La connais-tu?*

DAPHNIS, feignant l'indifférence.

*Non!... Je la rencontre quand je garde sur l'orée de ces bois.*

MÉNALCAS.

*En ce cas je consens à l'accepter pour juge...*

DAPHNIS[1].

Appelons *Naïs.*

MÉNALCAS.

Appelle-la plutôt.

1. Idylle VIII, récit: idylle V, dialogue.

DAPHNIS.

Holà! *jolie chevrière!*

MÉNALCAS, se retirant.

Viens ici, écoute un peu.

DAPHNIS.

Elle nous a entendus. La voici qui approche.

(Daphnis et Ménalcas appuyés sur leur bâton attendent l'arrivée de la jeune fille.)

## SCÈNE II

DAPHNIS, MÉNALCAS, NAÏS.

NAÏS, entrant par la gauche,
une cruche sur l'épaule (fig. 18).

*Serait-il arrivé malheur à mon chien? Le loup aurait-il enlevé un chevreau?*

MÉNALCAS.

*Non, certes, par les dieux protecteurs des bergers!*

NAÏS.

*Que me voulez-vous donc?*

MÉNALCAS, à droite de Naïs.

Nous concourons pour savoir lequel de nous est le meilleur chanteur bucolique.

DAPHNIS, passant à gauche de Naïs.

*Pâris décerna jadis la pomme à la plus belle déesse, toi tu couronneras le vainqueur.*

NAÏS, ironique.

*Une chevrière ne saurait décider entre deux maîtres! je vous quitte.*

MÉNALCAS.

*Reste, reste, Naïs.* Ne te montre pas partiale envers moi (désignant Daphnis), ne favorise pas non plus mon rival.

NAÏS.

*Adieu.*

DAPHNIS, très tendre, s'approchant de Naïs.

*Reste, reste, Naïs! je t'en conjure!* Mais par les Nymphes, si tu n'accordes pas de faveur à Daphnis, n'essaie pas non plus de plaire à *Ménalcas.*



Phot. Dieulafoy.

FIG. 22. — O Apollon, sont-ils assez bavards! (p. 63).

NAÏS, aidée de Daphnis, pose la cruche à ses pieds.

*Trêve de discours*, chantez si vous avez quelque chose à chanter.

MÉNALCAS.

*Bien dit; d'ailleurs* les Muses m'aiment mieux que le chanteur Daphnis, et je leur ai sacrifié deux jeunes chèvres dernièrement.

DAPHNIS.

Et moi, Apollon m'aime... fort... et je nourris un beau bélier à son intention.

NAÏS (fig. 22).

O Apollon, sont-ils assez bavards!

(Naïs, qui a remis la cruche sur la hanche, se dispose à s'éloigner par la gauche. Daphnis la retient et essaye, mais en vain, de lui reprendre la cruche.)

NAÏS.

*Pendant que vous vous disputez, mes chèvres risquent de s'égarer dans les bois, et je ne veux pas être battue ce soir! Chantez... ou je m'en vais...*

DAPHNIS.

*Le ciel se rembrunirait si tu partais, Naïs.*

(Il se rapproche de Naïs qui se dirige vers la coulisse gauche. Elle le regarde longuement et s'arrête.)

MÉNALCAS.

*Ton cœur aurait-il déjà prononcé? le jugement serait-il rendu avant le concours?*

NAÏS, tristement.

*J'avais raison de me retirer.*

DAPHNIS.

*Ménalcas déraisonne!* Assieds-toi! (Il lui désigne de la main le rocher où il était assis.)

Naïs, j'étends sous ta robe cette molle toison.

(Il détache la toison jetée sur ses épaules et en recouvre la roche; puis il se baisse, cueille des fleurs et les offre à Naïs qui, aidée du jeune bouvier, a placé la cruche dans le fond de la scène à gauche.)

*Voici des narcisses. Tu en tresseras une guirlande pour orner la tête du vainqueur.*

MÉNALCAS.

*Tu ne peux plus refuser.* Dis-nous celui des deux qui commencera.

NAÏS.

Celui qui tirera la paille la plus courte.

(Ménalcas, à droite, choisit deux brins d'herbe, les remet à Naïs qui les coupe de longueurs différentes et se retourne. Elle arrange les pailles et, quand elles sont disposées dans sa main gauche, elle se dirige vers les concurrents et les leur présente.)

MÉNALCAS tire la paille la plus courte et, tout joyeux :

En ce cas, c'est moi!

NAÏS, poussant un soupir.

*Je t'écoute et, pour ne pas me laisser distraire, je me tourne et je ferme les yeux.*

MÉNALCAS[1], sur le devant de la scène, à droite, portant la syrinx à ses lèvres et improvisant.

Vallées et fleuves, race divine, si jamais les chants de Ménalcas, le joueur de syrinx, vous ont charmés, paissez de bon cœur ses agnelles, et si parfois Daphnis menait ici ses génisses, qu'il n'éprouve aucun dommage.

DAPHNIS, qui s'est placé de l'autre côté de la scène, prélude sur la syrinx et déclame à son tour (fig. 23).

Sources et herbes des prés, douces plantes, si les chants de Daphnis ne le cèdent pas aux

1. Idylle VIII, dialogue.

trilles du rossignol, engraissez ce troupeau de bœufs, et si d'aventure Ménalcas conduit ici ses brebis, qu'il ait le plaisir de les y rassasier d'herbes grasses.

MÉNALCAS.

Là, les brebis, là, les chèvres sont doublières; là, les abeilles remplissent les ruches et les chênes sont plus élevées *où celle que j'aime* porte ses pas. S'éloigne-t-elle? Ainsi que l'herbe, le berger se dessèche.

DAPHNIS, se tournant vers Naïs, tendrement.

Partout est le printemps, partout la terre se couvre de prairies, partout le lait gonfle les mamelles et les petits s'engraissent où apparaît la belle Naïs. S'en va-t-elle, et le bouvier souffre et les bœufs eux-mêmes dépérissent.

MÉNALCAS.

O bouc mâle des chèvres blanches, sors des profondeurs immenses des forêts! O chèvres camuses, courez vers les ondes pures, car elle est là! Va, mon bouc privé de cornes, et dis-lui : « *Jeune fille*, ne méprise pas Ménalcas... un berger. Protée lui-même, bien qu'il fût un dieu, gardait les phoques. »



Phot. Dieulafoy.

Fig. 23.

DAPHNIS préludant (p. 65).

DAPHNIS[1], passant à droite.

Si tu viens près de moi, tu fouleras la tendre fougère et la menthe fleurie, sous tes pas j'étendrai des toisons d'agneaux plus douces que le sommeil. Si tu viens près de moi, j'offrirai aux nymphes une coupe pleine d'une huile délicieuse, j'offrirai à Pan huit jattes de lait et huit vases de miel en rayon.

MÉNALCAS, à gauche.

Je n'ambitionne ni la terre de Pélops, ni les talents d'or; que m'importe de surpasser les vents en rapidité! Mais sous ce rocher, te tenant enlacée et regardant nos troupeaux confondus, j'enverrai mes chants vers la mer de Sicile.

DAPHNIS.

L'hiver est terrible aux arbres; la sécheresse, aux ruisseaux; le lacet, aux oiseaux; le filet, aux bêtes sauvages, et à l'homme, les dédains d'une vierge adorée. O père! O Zeus! Je ne suis pas le seul qui ait aimé. Toi aussi tu as soupiré pour les femmes.

1. La réplique de Daphnis fait défaut dans l'idylle VIII, elle a été empruntée à l'idylle V.

MÉNALCAS.

Épargne mes agneaux, loup, épargne mes chevreaux. Ne me nuis pas parce que, jeune encore, je pais un troupeau nombreux.

Lampouros[1], mon chien, pourquoi ce sommeil si profond? Il ne faut pas dormir profondément quand on garde avec un enfant. Et vous, mes brebis, hâtez-vous, rassasiez-vous d'herbe tendre. Vous n'en manquerez pas; ici, elle renaît sans cesse. Broutez, broutez, remplissez vos mamelles afin que les agneaux aient une part de votre lait et que j'épaississe le reste en des corbeilles.

DAPHNIS, regardant Naïs à la dérobée.

Et moi, hier, une jeune fille aux sourcils joints m'ayant aperçu d'une grotte comme je passais avec mes génisses : « Qu'il est beau! qu'il est beau! » s'écria-t-elle. Je n'ai rien répondu afin de la piquer et, les yeux baissés, j'ai poursuivi ma route.

Doux est le mugissement de la génisse, douce est la brise d'été; il est exquis de sommeiller sous le ciel, auprès d'une eau courante. Le gland est l'honneur du chêne; la pomme, du pommier;

1. Lampouros, « à la queue brillante ».

la génisse, de la vache, et la vache, du bouvier.

NAÏS, se levant et s'approchant de Daphnis, timide et troublée.

Suaves sont les chants, Daphnis, qui s'échappent de tes lèvres et ta voix est une caresse. A t'écouter, on éprouve un plaisir plus grand qu'à lécher du miel. Prends la syrinx, car tu as vaincu. Pendant que je garde mes chèvres, si tu veux me donner des leçons, je t'offrirai cette chèvre écornée dont le lait chaque jour remplit le vase à traire jusqu'au-dessus le bord.

DAPHNIS[1], rayonnant de joie, riant, battant des mains.

Bondissez de joie, mon troupeau de boucs, et voyez à quels éclats de rire je m'abandonne aux dépens de Ménalcas!

Enfin j'ai gagné le prix! De plaisir, j'en sauterai jusqu'au ciel. Courage, chèvres alertes, demain je vous baignerai toutes dans les eaux du Sybaris.

MÉNALCAS, s'approchant de Naïs.

*Est-il vrai!... Serais-je vaincu?*

NAÏS, tournant la tête vers Ménalcas.

*J'ai prononcé les yeux clos, le dos tourné.*

1. Idylle VIII, récit; idylle V, dialogue.

DAPHNIS.

*Et tu as bien prononcé. Naïs! Qui oserait suspecter ton arrêt?...* O joie! Je suis vainqueur, *et c'est Naïs qui m'a décerné le prix, et c'est Naïs qui va me couronner.*

MÉNALCAS.

Hélas, je suis consumé de regrets!... Le chagrin me dévore le cœur. Telle s'affligerait une jeune fille que l'on viendrait de marier! *Est-il un bois assez épais pour y cacher ma honte? Est-il une retraite profonde d'où je ne verrai pas leur bonheur. Pallas n'a pas tenu la balance, ou Aphrodite a pesé sur le plateau.*

(Il sort désespéré par la gauche.)

## SCÈNE III

DAPHNIS, NAÏS.

DAPHNIS, prenant la couronne tressée par Naïs durant concours et s'agenouillant devant la jeune fille (fig. 24).

*Couronne-moi, Naïs, et tandis que ces fleurs m'ombragent le front, accorde à ton élu des*



Phot. Dieulafoy.

FIG. 24.

DAPHNIS. — Couronne-moi, Naïs... (p. 71).

*récompenses encore plus douces. Pâris est aux pieds de son juge.*

NAÏS[1], effleurant de la bouche les cheveux de Daphnis tandis qu'elle le couronne; puis se redressant, la voix émue, l'attitude attristée :

*Tu as tort de rappeler ce nom;* car Pâris, un autre bouvier, ravit la prudente Hélène.

DAPHNIS, triomphant, glorieux.

Et moi, un autre bouvier, je suis embrassé par mon Hélène.

NAÏS.

Ne t'enorgueillis pas, petit *chanteur !...* C'est chose vaine, dit-on, qu'un baiser.

DAPHNIS.

Quand même, les baisers ont bien du charme.

NAÏS, essuyant ses lèvres du revers de la main.

*Voilà le cas que j'en fais*[2].

1. Idylle XXVII, dialogue.
2. Cette réplique, complétée par le geste et la réponse de Daphnis, donne le sens mais atténue les expressions un peu crues et la forme trop réaliste de la phrase mise par Théocrite dans la bouche de Naïs.

DAPHNIS, se relevant.

*Tu essuies tes lèvres?* Donne alors que je les baise encore!

NAÏS.

Des génisses, voilà ce qu'il te sied d'embrasser, et non une vierge pure.

DAPHNIS.

Ne te glorifie pas de ta jeunesse. Elle s'envolera rapide comme un songe.

NAÏS, haussant les épaules et railleuse (fig. 20).

Bah! Le raisin sec est encore du raisin et la rose flétrie est encore parfumée.

DAPHNIS, l'entraînant vers la gauche.

Viens ici sous les oliviers, que mon cœur s'épanche dans ton cœur.

NAÏS (fig. 25).

Je ne veux pas, tu m'as déjà trompée avec tes douces paroles.

DAPHNIS, lui montrant la droite.

Viens à l'ombre des ormeaux, ma syrinx y modulera pour toi seule.



Phot. Dieulafoy.

Fig. 25.

Naïs. — Je ne veux pas, tu m'as déjà trompée avec tes douces paroles (p. 74).

NAÏS, suppliante (fig. 6).

Réjouis-toi de tout ton cœur, mais *prends pitié de moi, j'ai eu tort d'écouter tes prières, je me suis arrêtée ici trop longtemps.... Ne me donne pas sujet à des regrets et au repentir....* Personne ne se complaît en des pensées affligeantes.

DAPHNIS, à droite de Naïs.

Oh! oh! jeune fille, redoute la colère de la déesse de Paphos[1]!

NAÏS, très énergique.

Servante à la Paphienne! Jamais! Qu'Artémis seule me soit propice!

DAPHNIS.

Ne répète pas ces mots, Aphrodite te frapperait. Crains de tomber dans ses pièges inévitables!

NAÏS.

Qu'elle me frappe, si elle veut; Artémis me protège!

DAPHNIS.

Tu n'échapperas pas à Éros de qui les vierges sont toutes captives.

1. Aphrodite.

NAÏS.

Par le dieu Pan, j'y échapperai ; maîs toi, pour jamais, tu porteras son joug.

DAPHNIS.

Je redoute qu'Éros ne te destine à un homme qui ne me vaudra pas.

NAÏS.

J'ai été très demandée, mais aucun prétendant n'a touché mon cœur.

DAPHNIS, d'une voix douce et soumise.

Moi, *couronné de tes mains*, je viens après tant d'autres me mettre sur les rangs.

NAÏS, hésitante, touchée de cette demande.

Que faire, ami ? le mariage traîne à sa suite les peines et les douleurs.

DAPHNIS.

Le mariage exclut les chagrins de son cortège ; il n'y admet que les plaisirs.

NAÏS.

Oui, mais on dit que les femmes tremblent devant leur mari.



Phot. Dieulafoy.

FIG. 26.

NAÏS. — Me prépares-tu une belle chambre ?... (p. 79).

DAPHNIS.

Elles les ont plutôt toujours dominés.

NAÏS.

Mais je crains en me *mariant* de perdre les charmes de la *jeunesse*.

DAPHNIS.

Tu verras dans tes fils renaître ta beauté.

NAÏS, songeuse.

Et si je consens... Tu apporteras une dot digne de moi?

DAPHNIS, étendant le bras droit, le geste large et soutenu.

Tout mon troupeau, tous mes bois, tous mes pâturages.

NAÏS.

Jure qu'après les noces, tu ne fuiras point en me délaissant.

DAPHNIS.

Je ne partirai pas, j'en jure par le dieu Pan, voudrais-tu me chasser?

NAÏS (fig. 26).

Me prépares-tu une belle chambre... et une maison... avec une cour?



Phot. Dieulafoy.

FIG. 27.

NAÏS. — Artémis ! Artémis ! ne t'irrite pas si je ne garde pas ta loi ! (p. 86).

DAPHNIS.

Je te prépare une belle chambre et je fais paître pour toi ces superbes troupeaux.

NAÏS.

Mais que dirai-je, oui, que dirai-je à mon vieux père?

DAPHNIS.

Il approuvera ton mariage quand il saura mon nom.

NAÏS.

Apprends-le-moi, ce nom. Un simple nom fait souvent plaisir.

DAPHNIS.

Moi, je m'appelle Daphnis, Lycidas est mon père, et ma mère, Noméa.

NAÏS.

Tu es de bonne souche, mais je te vaux bien.

DAPHNIS.

Je le sais, Naïs, tu es très considérée et ton père est *Diophante*[1].

1. Le texte porte « Ménalcas », c'est pour éviter une confusion, que nous avons été conduit à changer ce nom.

NAÏS, se rapprochant de Daphnis, insistant.

Montre-moi tes bois; de quel côté s'élèvent tes étables?

DAPHNIS, appuyant la main gauche sur l'épaule de Naïs, et montrant de la droite ses bois et sa demeure.

Là-bas! Vois comme ils sont florissants, mes cyprès élancés!

NAÏS.

Mes chèvres, paissez; je vais examiner les travaux du bouvier.

DAPHNIS.

Rassasiez-vous, taureaux; je vais montrer mes bois à la jeune fille.

(En même temps, il engage la main sous le bras de Naïs, puis il la passe doucement dans l'ouverture que laissent les bords verticaux du khiton.)

NAÏS, tremblante, épouvantée.

Mais que fais-tu, petit *chanteur!* Pourquoi glisses-tu ta main dans mon sein?

DAPHNIS.

Je veux caresser ces pommes qui commencent à mûrir.



Phot. Dieulafoy.

**Fig. 28.**

**Naïs.** — Le cœur libre, je suis venue en ces lieux... (p. 86).

NAÏS.

La peur m'engourdit, par le dieu Pan! Retire ta main!

DAPHNIS.

Rassure-toi, chère fille. Pourquoi te méfies-tu? Comme tu es craintive!

NAÏS, insistant, suppliante.

Éloigne-toi, malheureux! Si quelqu'un survenait? J'entends du bruit!

DAPHNIS, se rapprochant de la coulisse de droite, puis écoutant.

Ce sont les cyprès qui se content notre hymen. *Viens, viens, prenons au plus court, hâtons-nous vers la demeure de mon père.*

NAÏS.

*Si je te suis dans ce hallier, ma robe accrochée aux buissons y restera en lambeaux.*

DAPHNIS.

Je t'en donnerai une autre plus belle que celle-ci.



Phot. Dieulafoy.

Fig. 29.

DAPHNIS. — Oui, promise! oui, fiancée!.. (p. 87).

NAÏS.

Tu parles de tout me donner, et peut-être après notre mariage, tu me refuseras même un grain de sel.

DAPHNIS.

Plaise au ciel que je puisse t'offrir mon âme elle-même!

NAÏS, les regards dirigés vers le ciel et ramenant sur la tête en guise de voile la partie du rabat qui couvre les épaules (fig. 27).

Artémis! Artémis! ne t'irrite pas si je ne garde pas ta loi!

DAPHNIS.

J'immolerai une génisse à Éros et même une vache à la divine Aphrodite.

NAÏS, se laissant aller dans les bras de son-fiancé (fig. 28).

*Le cœur libre*, je suis venue dans ces lieux et je repasserai *fiancée* le seuil de la demeure paternelle.

DAPHNIS, serrant Naïs contre son cœur (fig. 29).

*Oui, promise! oui, fiancée! Et bientôt maîtresse en ma demeure!*

(Ils traversent la scène en biais de gauche à droite et sortent à pas très lents, les yeux dans les yeux, le sourire aux lèvres, enlacés amoureusement.)



Phot. Dieulafoy.

Fig. 30.

LA SULAMITE. — O fille de Sion ! ne me dédaignez pas... (p. 114).

# LA SULAMITE

## TEXTE

Le *Cantique des Cantiques*, quelle que soit la date qu'on assigne à sa composition, est parmi les morceaux dialogués les plus antiques. M. Maspero l'a comparé à une scène d'amour empruntée au papyrus Harris[1]. Le rapprochement est curieux et intéressant à tous égards. Mais le *Cantique des Cantiques* est plus complet que l'idylle égyptienne et, peut-être, d'un art supérieur. Aussi bien, entre les deux, nous ne pouvions hésiter.

Une seule objection se présentait. Le *Cantique des Cantiques* fait partie des livres saints et a reçu une interprétation mystique et consacrée. C'était un terrain où nous aurions eu garde de pénétrer. Pourtant, il nous a paru que, tout en respectant la version religieuse, on pouvait, à titre de curiosité littéraire, se restreindre au sens profane et en donner une imitation poétique. M^lle^ Elisabeth Schaller a bien voulu tenter cette expérience, elle y a réussi pleinement. Son drame sacré, *la Sulamite*, réunit à des qualités

1. *Journal asiatique*, 1883, t. I, p. 12.

très rares les mérites de donner une impression juste du texte, considéré au point de vue spécial où nous nous sommes placés, et d'être une œuvre claire, facile à interpréter. La langue en est belle, harmonieuse, lyrique et la poésie revêt la pensée d'une noble et riche parure.

L'idée de relier dans une action dramatique les diverses parties dont se compose le *Cantique des Cantiques* n'est pas nouvelle. Elle se présente quand on s'attache au sens profane et littéral. Mais nous aurions garde d'effleurer un sujet que M. Philippe Berger a traité avec une science aussi prudente qu'ingénieuse.

---

## MISE EN SCÈNE

1er Acte. — Harem de Salomon. — Une estrade basse avec des tapis, des peaux d'animaux et des coussins où peuvent s'asseoir la Sulamite et les reines. Au milieu de l'estrade, le trône du roi.

2e Acte. — Même lieu, mêmes accessoires.

3e Acte. — La campagne de Sulem. Pas d'accessoires.

---

## PERSONNAGES

Les Israélites n'ayant jamais eu de théâtre, on ne s'inquiétera d'aucune tradition.

**La Sulamite**, comme le fera ressortir M. Philippe Berger, est une vierge pure, ardente, passionnée,

sacrifiant la gloire de régner sur le cœur de Salomon à l'amour que lui inspire un berger de son village. En pensant au bien-aimé, en le voyant, elle tombe en des extases. Dans le sommeil comme dans la veille, ses pensées s'orientent vers son fiancé. Il y a des difficultés réelles à se bien pénétrer de ce rôle tout de délicatesse, d'émotion, où le rêve côtoie sans cesse la réalité et que domine la passion la plus pure.

**Le Berger** se maîtrise mieux que la Sulamite, bien qu'il l'aime au point de la disputer au monarque devant qui tremblent Israël et Juda[1]. Le ton du dialogue, les jeux de scène reflètent la tendresse exaltée des deux jeunes gens. Mais la chasteté et la fraîcheur de cet amour permettent d'en traduire l'expression devant un public de jeunes filles et d'enfants. Cependant, à moins de circonstances particulières, on jugera sans doute que, pour conserver à l'idylle sa grâce et sa pureté alliées à la passion qui la traverse, il convient de s'en remettre à une femme de jouer le personnage du berger. Le costume des Israélites, comme le vêtement grec, se prête à cette transformation. On peut allonger à volonté la tunique et se draper même dans le manteau.

**Salomon.** Le roi tout-puissant, le monarque absolu à qui personne ne résiste, cède quand il devine les sentiments profonds dont est pénétré le cœur de la Sulamite. C'est un beau caractère; pour le bien rendre, il faut de la noblesse et de la dignité.

1. Voir plus loin les notes 1 des pages 121 et 131. Elles donnent un renseignement intéressant sans qu'il soit de nature à modifier la composition générale du rôle.



Phot. Dieulafoy.

FIG. 31.

LE FRÈRE. — Que vois-je s'élever du désert lentement?... (p. 124).

**Les deux Reines.** La première compatit à l'amour de la Sulamite, la soutient, la console. La seconde, violente, jalouse, ambitieuse, raille sa compagne et profite des rebuts qu'essuie le monarque pour le captiver et supplanter la première reine. Dans ce dessein, elle dansera devant lui. Salomé ne recourra pas à d'autres moyens de séduction quand elle arrachera l'ordre de supplicier saint Jean-Baptiste. Cette scène de harem a beaucoup de caractère. Elle est curieuse, bien dessinée et demande à être traduite avec grand soin.

Faute d'un nombreux personnel, les rôles des parentes de la Sulamite peuvent être remplis par les reines et leurs suivantes. Il en est de même du rôle de la chanteuse qui remplace à deux reprises le berger et redit, après la mère, la bénédiction finale, lorsqu'on joue le drame sous sa forme lyrique.

---

## COSTUMES

Au nombre des emprunts si multiples que les Grecs avaient faits aux populations sémitiques était le khiton[1]. Ils en avaient pris le principe et la disposition en même temps que le nom. Car si *khiton* vient de l'hébreu *kuttonet*, on peut montrer que, par leur forme et la manière de les draper, ces deux vêtements se ressemblaient beaucoup. On s'en convainc en comparant à la tunique grecque le costume traditionnel des Syriens et des Mésopotamiens. Nous

1. Voir ci-dessus p. 27 à 40, et Dieulafoy, *le Roi David*, p. 26, 27.

ajouterons qu'aux bords du kuttonet les Hébreux devaient mettre des franges ou ajouter des glands. La loi en faisait l'objet d'une prescription spéciale et formelle, parce que les glands et les franges s'opposaient sans doute, par leur poids, à l'entrebâillement des bords verticaux[1]. De cette recommandation, on déduit que les bords du kuttonet n'étaient pas cousus. Dans sa forme primitive, conservée longtemps en Grèce[2], le khiton présentait la même particularité.

Au-dessus du khiton, les Grecs jetaient l'himation; par-dessus le kuttonet, les Israélites mettaient *la simla* ou le *mail.* Bien que les preuves formelles fassent défaut, la simla comme le mail, il y a tout lieu de le croire, étaient encore des pièces d'étoffe rectangulaires, non cousues[3].

C'était aussi une sorte de fichu ou de foulard retenu par un lien autour du front qui garantissait la tête (fig. 37)[4]. Quand les pans gênaient, on devait les relever et former en les enroulant un véritable turban (fig. 31, 33, etc.). Sous ces deux formes, cette coiffure avait d'étroites analogies avec la *fouta* des Arabes de la Syrie et de la Mésopotamie qui ont hérité, dans leurs dispositions générales, les vêtements antiques des tribus et une ressemblance apparente avec la *mitre* des Perses et le chaperon que portaient nos ancêtres dans la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle. Les femmes remplaçaient la *fouta*

1. Nom. XV, 38 Comp. Deut. XXII, 12.
2. Voir ci-dessus, p. 27 et suiv.
3. Dieul., *le Roi David*, p. 26 et 27.
4. *Ibid.*, *id.*

par un long voile traînant sur le sol (fig. 38, 39)[1].

A ce détail près, les costumes des deux sexes devaient se ressembler beaucoup. Pourtant, comme les filles de la Hellade, les femmes israélites recherchaient des draperies plus amples et des tissus plus fins que ceux dont les hommes se couvraient.

En résumé, si l'on est renseigné sur les pièces essentielles du costume, on n'en connaît ni les détails, ni les modifications, ni les particularités. Notre ignorance tient à ce qu'il n'existe pas de statues, de monnaies ou de description techniques propres à combler de vastes lacunes, et qu'on en est réduit à des documents indirects. Aussi bien, faut-il se montrer circonspect et n'adopter que les formes consacrées par leur accord. Grâce à cette précaution, si nous avons commis des erreurs ou des anachronismes, nous avons au moins l'espoir d'être restés fidèles au caractère général du vêtement.

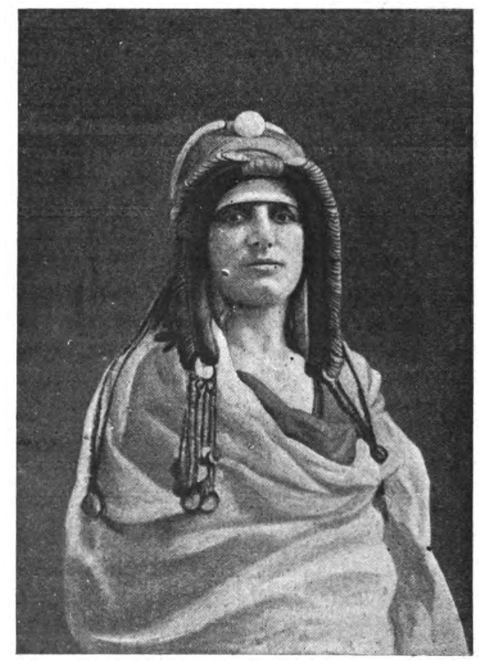
C'est sous le bénéfice de cette réserve que nous décrirons les costumes adoptés pour les personnages.

**Sulamite**. Kuttonet blanc, ayant la forme du khiton simple sans rabat[2]. Autour de la taille, une ceinture blanche très lâche. Le voile blanc jeté sur la tête et retenu par un bandeau de laine rose pâle ou bleu très clair est assez ample pour traîner sur le sol (fig. 30, 35, 36, 39 et 40).

**Première Reine**. — Kuttonet violet brodé d'or ou d'argent, sur la tête un *sarmat* couvert d'un voile blanc fort long (fig. 32).

1. Dieul., *le Roi David*, p. 26 et 27.
2. Ci-dessus, p. 27 et suiv.





Phot. Dieulafoy.

Fig. 32.

PREMIÈRE REINE. — Cette enfant est pareille à l'aube qui se lève... (p. 134).

Le sarmat, que les juives portent encore en certains pays d'Orient, équivaut à la haute *stèphanè* grecque[1], qui était du reste une coiffure phénicienne, et au hennin dont les femmes françaises empruntèrent peut-être à l'Orient le premier modèle[2]. Le soutien du sarmat se compose d'une portion de cône dont la base est attachée sur le front et dont le sommet est jeté en arrière. La partie antérieure de la mitre d'un évêque en donne une idée assez exacte. Ce soutien très raide est lui-même entouré d'une étoffe et sert de support à un voile. Souvent, pour fixer le sarmat plus solidement sur la tête, on le surcharge par-devant d'un boudin formé de rondelles de métal et on y accroche de lourds bijoux. On retrouve le sarmat dans la majorité des statues orientales. Le buste de femme découvert naguère à Elche, dans le sud de l'Espagne, est également coiffé d'un sarmat. Or ce buste, qui remonte au IVe siècle avant notre ère, se rattache par bien des côtés aux arts de la Phénicie. C'est de l'ensemble de ces documents que nous nous sommes autorisés pour introduire le sarmat dans le costume de la première reine.

**Seconde Reine.** Kuttonet orange, voile vert (fig. 38). Les femmes israélites, au témoignage de la Bible, étaient surchargées de bracelets, de colliers, de fibules, et elles portaient des pendants aux oreilles et aux narines[3]. Le renseignement est pré-

1. Cette haute stéphane orne la tête des déesses et constitue une véritable parure. On la trouve sur le buste d'Héra de la villa Ludovisi, sur la statue d'Héra du Vatican, sur une statue d'Aphrodite trouvée à Capoue et sur maintes statuettes.

2. La mode en dura environ de 1390 à 1470.

3. Voy. Dieul., *le Roi David*, p. 27 et 28.

cieux. Pourtant il serait excessif de pousser le scrupule jusqu'à se percer le nez.

**Mère et sœurs de la Sulamite.** Kuttonets et voiles très simples. Le bleu, le mauve, le blanc, le jaune safran peuvent être choisis pour ces vêtements.

Nous n'avons pas indiqué la manière de disposer les cheveux parce que les documents font défaut. Dans beaucoup de tribus, les femmes arabes encadrent leurs tempes entre des boucles frisées; d'autres les tordent pour y fixer le voile. La Sulamite et les reines ont suivi leur exemple. Dans ce domaine, nous le répétons, tout est conjectural.

**Le Berger.** Kuttonet, simla et voile de tête relevé en forme de turban. Autour des reins, une large ceinture d'un tissu souple et d'une chaude coloration. A la main, un bâton en forme de crosse. Nous recommandons pour le kuttonet ces toiles peintes en Perse ou aux Indes, connues sous le nom de *kalamkar* (fig. 33 à 36, 39 à 41). Un voile de tête gros bleu brodé avec des laines rouge et jaune constitue une coiffure seyante. La simla ou manteau de laine blanche se drapera comme l'himation. Le berger la portera à son entrée en scène, puis il pourra la rejeter. Il se débarrassera également de sa crosse dans les scènes d'amour avec la Sulamite.

**Salomon.** Kuttonet pourpre retenu aux épaules par des bijoux. Sur la tête une longue *fouta* de couleurs tranchées et voyantes, rouge et bleu, ou rouge et jaune, par exemple (fig. 37). A la main, le sceptre, c'est-à-dire une haute canne. Le sceptre ainsi défini était, au moins en Perse, l'insigne distinctif du sou-

verain. En était-il de même à Jérusalem? Dans le livre d'Esther l'annaliste met le sceptre aux mains d'Assuérus, mais il peint les mœurs et les usages d'une cour étrangère.

**Frères de la Sulamite.** Costumes analogues à celui du berger (fig. 31).



Phot. Dieulafoy

Fig. 33.

LE BERGER. — Elles sont là combien? soixante et plus encor,... (p. 133).

## CONFÉRENCE

Vous éprouverez peut-être quelque surprise à voir transporter sur la scène, sous la forme d'un drame amoureux entre une bergère, un pâtre, un roi qui fait la cour à cette bergère et qui la voit lui préférer son amant, le livre dans lequel on était habitué jadis à voir le panégyrique de l'amour divin, les entretiens mystiques de l'âme avec celui qu'elle aime et la réponse de son divin pasteur; et ceux même qui acceptent cette nouvelle conception, assez généralement admise aujourd'hui et qui a pour elle de nombreux et d'illustres parrains, se demanderont comment on a pu tirer d'un même texte deux sens si différents et passer aussi facilement de l'un à l'autre.

L'idée si différente de la nôtre qu'on s'est faite pendant longtemps du *Cantique des Cantiques* tient en grande partie à une cause tout extérieure, je veux dire à la place qu'il occupe dans la Bible grecque et par suite dans nos traductions modernes des livres saints. Quand on réunit en un seul livre l'Ancien Testament et le Nouveau, on ne voulut voir dans le premier qu'une préparation à l'Évangile, et l'on subordonna tout à cette idée. On a ainsi réuni tous les livres qui traitaient de l'histoire du peuple juif, depuis la création du monde jusqu'à la reconstruction du temple par Esdras et Néhémie; puis à leur suite on a placé *Job*, les *Psaumes*, les *Proverbes* l'*Ecclésiaste*, le *Cantique des Cantiques*, des écrits que l'on attribuait soit à des patriarches, soit à

David et à Salomon en qui l'on voyait des types du Messie, et l'on a terminé le recueil par les prophètes qui annonçaient d'une façon de plus en plus précise la venue du Christ. Tous les livres se sont ainsi trouvés placés sur le même rang et on leur a attribué la même valeur religieuse et le même degré d'inspiration; et lorsqu'on ne l'y découvrait pas par l'étude du sens propre, on l'y mettait au moyen de l'allégorie.

Tout autre était l'idée qui a présidé à la formation du recueil des livres sacrés du peuple juif. Au premier rang ils plaçaient l'histoire sainte et la loi, qui se complètent et s'expliquent l'une l'autre, puis les écrits des prophètes, ces prédications enflammées qui renfermaient pour eux toutes les leçons du passé et toutes leurs espérances d'avenir. C'était là leur Bible à proprement parler, celle qu'invoque Jésus lorsqu'il dit : « La loi et les prophètes ».

Souvent pourtant, à côté de cette double autorité, Jésus en cite une autre : David. Les Juifs en effet avaient fait ce que nous faisons dans nos livres de piété ; à leurs livres sacrés ils avaient joint le recueil de cantiques de la synagogue, commençant par les Psaumes de David, finissant par les chants liturgiques qui remplissent le cinquième livre des Psaumes. Puis, peu à peu, ils y ajoutèrent d'autres livres respectables soit par leur caractère, soit par leurs auteurs supposés et par l'antiquité qu'on leur attribuait : les *Proverbes*, cette sagesse des nations, *Job*, toute leur philosophie religieuse, le *Cantique des Cantiques*, l'*Idylle de Ruth*, les *Lamentations* qu'on pourrait appeler les *Cantiques de la Captivité*, enfin, l'*Ecclésiaste*.

Le recueil grossissait ainsi, et quand on y eut rajouté l'*Ecclésiaste*, un rédacteur voulut clore le volume, et, suivant une interprétation ingénieuse, il y ajouta ces mots : « C'est assez, arrêtez-vous là. Car on n'en finirait pas d'écrire des livres, et beaucoup d'étude est une fatigue pour le corps. »

On ne s'est pas arrêté là, et on a encore ajouté à l'Ancien Testament d'autres livres de valeur très inégale. On en a rajouté presque jusqu'à l'ère chrétienne. Ainsi s'est formé ce troisième recueil, placé bien moins haut que les autres dans la pensée des Juifs, et qu'ils appelaient tout simplement « les Écrits ». Les Grecs après eux les ont appelés les « Hagiographes », c'est-à-dire les écrivains sacrés.

Ne nous en plaignons pas, car c'est à cette troisième catégorie d'écrits sacrés que nous devons d'avoir conservé quelques-uns des livres où l'âme hébraïque se révèle le mieux à nous et où elle vibre le plus, et en particulier ce poème exquis, cette glorification de l'amour que l'on a appelé le *Cantique des Cantiques*. Mais sa place n'est pas entre la loi et les prophètes, elle est tout près de la fin de la Bible, à côté de l'*Idylle de Ruth*, et pas très loin non plus, quoique plus haut, car la pensée juive, même fût-elle profane, a toujours une élévation et une vie religieuse qui ne se rencontrent pas ailleurs, de ces délicieuses idylles de Théocrite.

Je dis une idylle parce que c'est le premier terme de comparaison qui vient à mon esprit quand j'essaie de définir le *Cantique des Cantiques*. On pourrait aussi dire une églogue ou une pastorale avec un élément dramatique en plus. Il y a en effet un

drame, au sens théâtral du mot, c'est-à-dire une action dans le *Cantique des Cantiques*, ainsi que saint Jérôme le premier l'a reconnu.

Il suffit de jeter les yeux sur le *Cantique des Cantiques* pour se rendre compte qu'il se compose presque d'un bout à l'autre de dialogues, coupés par de longs monologues qui tantôt s'emportent en descriptions brûlantes, tantôt s'épanchent en rêveries pleines de douceur et de mélancolie.

Dis-moi, ô toi que mon cœur aime !
Où tu fais paître tes brebis,
Où tu les fais reposer à midi,
Pour que je n'erre pas ainsi qu'une égarée
Autour des troupeaux de tes compagnons.
— Si tu ne le sais pas, ô belle entre toutes les femmes !
Sors sur les traces des troupeaux
Et mène paître tes chevreaux
Près des demeures des bergers.

Tourne, tourne, Sulamite,
Tourne-toi que l'on te voie.
— Qu'avez-vous à regarder la Sulamite
Comme une danse de Mahanaïm ?
— Que tes pieds sont beaux dans ta chaussure,
Fille de prince[1]. . . . . .

Et ce ne sont pas toujours les mêmes personnages qui prennent part à ce dialogue; ils alternent, ils changent ; par endroits même il semble qu'il y en ait plusieurs en scène à la fois. Au milieu de ces changements de décors, on reconnaît trois ou quatre figures principales : la Sulamite, le berger, celui

1. Ci-dessous p. 138.

qu'elle aime, le roi Salomon et le chœur des filles de Jérusalem, qui intervient comme dans la tragédie antique, qu'on interpelle et qui fournit aux acteurs l'occasion d'exprimer leurs sentiments :

Filles de Jérusalem, je vous conjure,
Si vous trouvez mon bien-aimé,
Dites-lui!... quoi? que je me meurs d'amour.
— Qu'a ton amant de plus qu'un autre?
O belle entre toutes les femmes!
Qu'a ton amant de plus qu'un autre
Pour qu'ainsi tu nous conjures?
— Mon amant est blanc et vermeil,
Il se distingue entre dix mille.
Sa tête est d'or, ses boucles flottantes
Et noires comme le corbeau.
Tel est mon bien-aimé, tel est mon bel ami,
O filles de Jérusalem[1]!

En analysant ces pages par le détail, on est arrivé à la conception suivante, sur laquelle on peut conserver des doutes, mais qui, dans son ensemble, est aujourd'hui acceptée par le plus grand nombre de ceux qui ont fait du *Cantique des Cantiques* l'objet de leurs études.

Une jeune fille de Sulem, la Sulamite, a été emmenée dans son harem par Salomon qui veut en faire sa femme. Mais elle aime un berger et son cœur est resté à lui. Le roi lui parle de son amour et elle répond en parlant de son berger absent :

— Tu es belle, mon amie, tu es belle,
Tes yeux sont des yeux de colombe.

1. Ci-dessous p. 131 et 132.

— Tu es beau, mon ami, et plus encore, tu es charmant.
Notre lit est un lit de verdure.
— Les poutres de notre palais sont de cèdres,
Et nos lambris sont de cyprès.
— Je suis le narcisse de Saaron,
Les lys des vallées [1].

Elle songe à son ami, elle le voit dans ses rêves, elle se rappelle les heures passées avec lui et tous les épisodes de leur amour :

J'étais endormie, mais mon cœur veillait :
C'est la voix de mon bien-aimé. Il frappe :
« Ouvre-moi, ma sœur, mon amie,
« Ma colombe, ma toute-belle !
« Car ma tête est couverte de rosée,
« Mes boucles ruissellent des gouttes de la nuit. »
— J'ai ôté ma tunique, comment la remettrai-je,
J'ai lavé mes pieds, comment les salirai-je?

. . . . . . . . . . . . . . . . . . .

J'ouvre la porte à mon bien-aimé.
Mon bien-aimé s'en était allé, il avait disparu.
Mon cœur était parti, tandis qu'il me parlait.
Je l'ai cherché, et ne l'ai point trouvé ;
Je l'appelle, il ne me répond pas.
Les gardes qui font la ronde par la ville m'ont rencontrée,
Ils m'ont frappée, ils m'ont meurtrie,
Ils m'ont ôté mon voile, les gardes qui font la ronde par la ville [2].

Soudain elle l'aperçoit, et son cœur est rassuré. Elle s'écrie :

Tu m'as rendu le cœur d'un regard de tes yeux [3].

1. Ci-dessous p. 116 et 117.
2. *Id.*, p. 129 à 131.
3. *Id.*, p. 128.

Cette longue rêverie est interrompue par l'arrivée de Salomon, avec le cortège de ses princesses et de ses soixante gardes du corps, qui vient jeter dans la balance tout l'éclat de sa pompe. Mais l'amour est le plus fort ; le roi doit s'avouer vaincu. Il quitte la place, et la Sulamite, enlevée par son berger, tombe entre ses bras et se donne pour toujours à lui sous le pommier où sa mère lui donna le jour.

Tout est-il également sûr dans cette mise en scène si ingénieuse? Il faudrait être bien hardi pour le prétendre. Dans un morceau mutilé peut-être, où les personnages ne sont pas indiqués, où rien ne marque le passage d'un interlocuteur à un autre, il est bien difficile d'arriver à une attribution exacte des différents rôles et il reste une large place à l'incertitude et à l'arbitraire. Souvent on se demande : Est-ce Salomon qui parle ou est-ce le bien-aimé? Ses compliments s'adressent-ils à la princesse ou à l'intraitable bergère? Cette princesse même dont l'apparition gracieuse soulage si heureusement les lenteurs du dialogue, est-elle là bien à sa place! tout cela n'est-il pas un peu compliqué?

Malgré tout, plus je relis le *Cantique des Cantiques* et plus il me semble que ce ne sont pas des morceaux isolés et qu'il y a un lien entre ses différentes parties. Ce sont d'un bout à l'autre les mêmes images, les mêmes sentiments et les mêmes aspirations. C'est la vigne et le pommier de la maison paternelle hantant l'esprit de cette fière Sulamite, introduite par le roi dans son harem, et qui n'a de cesse qu'elle ait retrouvé sa liberté. On croit sentir le développement d'une situation dramatique, dont les différents

actes sont scandés par cette apostrophe au chœur qui revient à trois reprises comme un refrain :

Je vous en conjure, filles de Jérusalem,
Par les gazelles ou par les biches des champs,
N'éveillez pas celle que j'aime.
Ne la réveillez pas avant qu'il ne lui plaise[1].

Faites la part que vous voudrez à l'imagination, changez tant que vous voudrez l'ordonnance de ce morceau, il restera toujours le portrait si pur et si virginal de la Sulamite :

Je suis noire, mais je suis belle, filles de Jérusalem,
Comme les tentes de Kédar, comme les pavillons de Salomon.
Ne me méprisez pas si je suis noire,
C'est le soleil qui m'a brûlée[2].

Et cette peinture de l'amour simple et profond, qui s'épanche tantôt en paroles ardentes, tantôt en chants mélodieux qui se prolongent dans la nuit comme le chant du rossignol :

Lève-toi, mon amie, ma belle et viens-t'en.
Car voici, l'hiver est passé,
La pluie a disparu, elle s'en est allée ;
Les fleurs se montrent sur la terre,
Le temps des chansons est venu
Et la voix de la tourterelle s'est fait entendre dans nos campagnes.
Déjà les fruits du figuier bourgeonnent,
Et la vigne en fleurs exhale son parfum.
Lève-toi, mon amie, ma belle, et viens-t'en,

1. Figure 36 et ci-dessous, p. 119 et 122.
2. Figure 30 et ci-dessous, p. 111 et 115.

Ma colombe cachée aux trous des rochers,
Aux fentes des parois escarpées.
Montre-moi ton visage, fais-moi entendre ta voix,
Car ta voix est douce, et ton visage charmant[1].

Le *Cantique des Cantiques* est le triomphe de l'amour sur les séductions des cours, il est vraiment la glorification de l'amour.

Les grandes eaux ne sauraient éteindre l'amour,
Les fleuves ne sauraient l'étouffer,
Si un homme voulait l'acheter au prix de toutes ses richesses,
Il n'en retirerait que de la confusion[2].

Ne nous étonnons donc pas trop si l'on a pu voir dans les élans passionnés du *Cantique des Cantiques* les élans de l'amour divin. L'amour, quel que soit son objet, parle toujours le même langage, car l'amour se donne tout entier, corps et âme; c'est le don par excellence, car c'est le don de l'être à celui qu'il aime. Aussi, comme tous les sacrifices, l'amour est toujours grand et il est toujours pur. Les paroles enflammées sont pures, quand on aime, les mots chers et fous sont purs, les images mélancoliques et brûlantes, les larmes, les emportements même sont purs, car l'amour grandit tout ce qu'il touche. Il nous élève au-dessus de nous-mêmes et au-dessus de l'humanité, et nous fait participer pour un instant de l'éternité, et, pour parler avec le Cantique, l'amour est plus fort que la mort, il est une étincelle du feu de Jéhovah.

1. Ci-dessous, p. 120.
2. *Id.*, p. 147.

A quelle époque le *Cantique des Cantiques* a-t-il été composé ? Est-il de mille ans ou de deux cents ans avant notre ère ? La question est très controversée et les éléments pour la résoudre nous font quelquefois défaut. C'est un hymne à l'amour ; or il est des sentiments profonds et vrais qui trouvent à toutes les époques leur expression. Sans doute il y est question de Salomon ; mais s'agit-il en réalité de ce roi, ou bien, sous son nom, a-t-on voulu désigner discrètement un prince beaucoup plus récent ? La fraîcheur des images, le ton général du poème, quelques allusions historiques ont fait croire à sa haute antiquité : mais d'autre part la langue est lâche et mélangée de locutions que nous ne trouvons que dans les livres les plus récents de la Bible. On y rencontre des mots grecs ; on y trouve même des mots persans. Le verger des noix où la Sulamite donne rendez-vous à son ami est désigné par le mot *egoz* qui appartient à la Perse. On y trouve aussi le *pardès*, parc, dont nous avons fait notre paradis. D'une façon générale, si la conception moderne du *Cantique des Cantiques* est la bonne, ce serait plutôt une raison pour y voir une œuvre assez récente. Pendant longtemps l'art dramatique n'a connu que le dialogue, et c'est Eschyle le premier qui a introduit sur la scène un troisième personnage et créé la tragédie. La mise en scène de tant de personnages exigeait une pratique qui n'a pu s'acquérir qu'à la longue.

Ce drame, d'ailleurs, était-il fait pour être représenté ? L'a-t-il jamais été ? Je n'en sais rien. Il est possible que la représentation que vous allez voir soit la première qui en ait jamais été donnée. Cela

ne fait qu'augmenter l'intérêt de l'exécution du *Cantiques des Cantiques* à laquelle vous allez assister.

Ce que vous allez entendre est une adaptation en vers, très fidèle dans son esprit et très harmonieuse de la traduction d'Ernest Renan. Elle est accompagnée, d'un bout à l'autre, d'une musique dont vous goûterez tout le charme, qui tantôt soutient la voix et les danses, tantôt s'emporte et s'élance, comme le *Cantique des Cantiques*, en marches brillantes ou en strophes passionnées.

Le drame a été divisé en trois actes. Les deux premiers se passent au harem. Le premier nous fait assister aux efforts de Salomon pour gagner le cœur de la Sulamite. Le berger paraît et dispute au roi sa conquête. A sa vue, la belle se pâme tandis que le roi se retire, et elle s'endort au milieu de ses rêveries, au son du refrain : « N'éveillez pas celle que j'aime », etc.

Au second acte la lutte recommence ; on voit le cortège royal, et Salomon fait son entrée, dans toute sa pompe, entouré de ses princesses. Le roi se déclare, mais la Sulamite reste triste et songe, quand soudain son bien-aimé reparaît et d'un regard remporte la victoire. A ce moment le drame est achevé, il se prolonge encore pourtant, et la lutte recommence encore une fois entre la Sulamite et les reines qui exécutent une danse sous les yeux du roi. Le roi se retire avec elles, tandis que le berger enlève sa bien-aimée.

Le troisième acte est le retour au village. On voit arriver la Sulamite pendue au bras de son ami. Elle

est accueillie par le chœur des femmes qui prononcent le magnifique éloge de l'amour qui termine cette pièce.

PHILIPPE BERGER.



Phot. Dieulafoy.

FIG. 31.

LE BERGER. — ...Mon bien-aimé, mon bien-aimé, fuyons ensemble... (p. 141).

# LA SULAMITE[1]

---

## PERSONNAGES

SALOMON.
LE BERGER.
PREMIER FRÈRE.
SECOND FRÈRE.
LA SULAMITE.
PREMIÈRE REINE.
SECONDE REINE.
LA CHANTEUSE.
LA MÈRE DE LA SULAMITE.
LA SŒUR DE LA SULAMITE.
SUIVANTES DES REINES, ET FEMMES DE TRIBU.

1. Pour *la Sulamite*, comme pour *Naïs*, M. Urbain Le Verrier a écrit une suite de scènes musicales d'un grand caractère que l'on peut jouer ou ne pas jouer à volonté, mais que leur développement n'a pas permis de placer à la suite du drame. Réunies à la musique qui accompagne *Naïs*, elles composent une partition éditée séparément. Voir ci-dessus, p. 55.

# ACTE PREMIER

## Le Harem de Salomon.

### SCÈNE I

SALOMON, LES DEUX REINES, LA SULAMITE,
FEMMES DU PALAIS.

Salomon sur le trône. D'une main, il tient le sceptre, de l'autre il attire à lui la première reine assise sur l'estrade. A la gauche du monarque, la seconde reine. Sur le devant de la scène, à gauche, pensive et rêveuse, la Sulamite vers qui se dirigent les yeux de Salomon.

PREMIÈRE REINE, à Salomon, épiant ses regards.

O mon maître! un baiser de ta bouche est plus doux
Que le raisin des treilles;
Souris-moi! le sourire éclôt, ô mon époux!
Sur tes lèvres vermeilles
Comme une fleur de pourpre éclôt au fond des bois.

SECONDE REINE, même jeu que la première.

L'accord de la cithare
Résonne moins suave et moins pur que ta voix,
Comme une essence rare,
Comme une huile épandue est ton nom adoré!

LA SULAMITE, pensant à son fiancé.

Viens! courons vers la plaine,
Le roi m'a fait entrer dans son palais doré,
Loin de toi l'on m'entraîne...

PREMIÈRE REINE, à Salomon.

Je t'aime! qui, dis-moi, pourrait ne pas t'aimer?
Vers toi vont toutes les tendresses!

SECONDE REINE.

Avec nos chants, ô roi! laisse-nous te charmer,
Et t'enchaîner avec nos tresses!

LA SULAMITE, aux femmes du harem (fig. 30).

O filles de Sion! ne me dédaignez pas :
Je suis noire, mais je suis belle.
Comme les cités d'or qu'on devine là-bas,
Comme les clairs joyaux qui brillent à vos bras,
Comme le ciel léger où s'enfuit l'hirondelle,
Je suis belle.
Ne me dédaignez pas, lis de Jérusalem.

Mes frères m'avaient prise en haine, — moi j'ignore
La haine! et je crois bien que je les aime encore...
Ils m'envoyaient aux champs, dès que venait l'aurore;
Je gardais tout le jour les vignes de Sulem,
Le souffle qui brunit chaque grappe nouvelle
Brûla mon front, au fruit de la vigne pareil.
Et je suis noire un peu des baisers du soleil,
Je suis noire, mais je suis belle.

Je suis triste, et je songe, et je rêve à demi;
Je songe à toi que mon cœur aime, ô mon ami!
Où donc es-tu? Voici, les heures incertaines
Passent. Il est midi. Vas-tu pour le repos
Rassembler tes brebis à l'entour des fontaines,
Et le berger dort-il au milieu des troupeaux?
C'est là que le bonheur habite
Sous le troène et l'oranger!

PREMIÈRE REINE, et se dirigeant vers la Sulamite.

Si ton cœur est si simple, ô brune Sulamite!
Retourne à ton village et va vers ton berger!

SALOMON, inattentif aux paroles de ses femmes et s'adressant à la Sulamite.

Non! reste... Tu seras radieuse et parée,
Bergère aux yeux trop beaux pour garder les brebis!

Veux-tu ces colliers lourds, et sur ta joue ambrée
Les blancheurs de la perle ou le sang des rubis?
Vois ces anneaux d'argent tout scintillant de pierres.
Ils sont à toi. Mais lève un instant tes paupières,
Et que ton rire sonne éclatant et serein
Comme les sistres d'or et les clairons d'airain!

LA SULAMITE, à Salomon.

Je ne sais rien que penser et qu'attendre,
Tous mes pensers vont vers le bien-aimé.
C'est un parfum qui monte, fort et tendre,
Du cœur brûlant où je l'ai renfermé.
Rêves d'amour, parfums d'amour, ô mes pensées!
Nard embaumé, vapeur d'encens, clarté du jour,
Bouquet de myrrhe en mes deux mains entrelacées,
Demeure ainsi sur ma poitrine, ô fleur d'amour!

SALOMON.

Oui, tes yeux sont les yeux d'une colombe douce.
Oui, ton visage est beau, tes gestes sont des chants.

LA SULAMITE, s'adressant à son ami au loin.

Oh! les dais de feuillage et les tapis de mousse,
Et le cri de la grive au matin dans les champs!

SALOMON.

Pour revêtir mes murs, pour dresser mes portiques
J'ai fait couper le cèdre au front des monts antiques.

LA SULAMITE, répondant au roi.

Je suis la rose de Saron
Et le narcisse des vallées.

(Salomon se lève et sort par la droite, au fond de la scène ; ses femmes le suivent. La Sulamite à son tour se dirige vers la même porte.)

## SCÈNE II

LA SULAMITE, LE BERGER.

(La Sulamite marche lentement, elle s'arrête sur le pas de la porte, comme dominée par une volonté étrangère, et regarde dans la direction où s'éloigne le cortège du roi. Le Berger qui, au même moment, est entré par la gauche compare sa fiancée aux femmes du harem.)

LE BERGER.

Comme un lis, comme un liseron
Seul parmi les rameaux d'épines emmêlées,
Telle apparaît, chaste fleuron,
Mon amie au milieu des femmes assemblées.

LA SULAMITE, sans voir le Berger.

Comme un pommier parmi les arbres des forêts,



Phot. Dieulafoy.

Fig. 35.

La Sulamite. — C'est toi!
Je te revois donc, ô mon âme! (p. 119).

Tel est mon bien-aimé parmi les jeunes hommes.

(Se retournant et se trouvant en face de son fiancé qui s'avance vers elle.)

Mais quoi, je le vois là, tout près?
Est-ce au village que nous sommes?
Entrons-nous au cellier où flotte sur le toit
Le joyeux étendard des vignerons? C'est toi!
Je te revois donc, ô mon âme!

(Elle ouvre les bras pour y recevoir son fiancé (fig. 35) mais elle ne résiste pas à l'émotion, et elle défaille.)

Je sens que je me pâme
Soutenez-moi, je vais mourir, mourir d'amour!

LE BERGER, qui a reçu la Sulamite dans ses bras, l'entraîne près du trône et l'allonge sur les coussins. Puis à genoux, veillant sur sa fiancée (fig. 36).

N'éveillez pas, n'éveillez pas la bien-aimée!
Ses yeux sont clos, elle se penche, inanimée,
Sourde même à ma voix.....
O filles de Sion! par les biches des bois,
N'éveillez pas la bien-aimée!

LA SULAMITE, en rêve.

La voix du bien-aimé vole sur les plateaux,
Le bien-aimé se hâte à travers les campagnes;

Il accourt, je l'entends qui franchit les montagnes
Et qui bondit sur les coteaux!

Mon bien-aimé ressemble au faon léger des biches
Que l'on voit s'élancer au profond des taillis,
Il est là qui se tient derrière le treillis,
Les yeux levés vers les corniches.

Il dit : Éveille-toi, ma colombe, et descends!
Car l'hiver est fini, car la pluie est passée,
Car l'aurore sourit comme une fiancée
Dans les grands cieux resplendissants.

LE BERGER, sur le devant à gauche.

Déjà la tourterelle a chanté dans les branches,
Les rameaux du figuier rougissent au soleil,
Le bois des grenadiers semble un bouquet vermeil,
Les prés sont pleins d'étoiles blanches.

Déjà la jeune vigne est fleurie à demi...
Parle-moi, de ta voix plus douce que les brises,
Ma colombe nichée aux trous des pierres grises,
Parle, et réponds à ton ami!

LA SULAMITE, réveillée sans voir le Berger.

Oui, mon unique amour, je suis ta bien-aimée,
Je suis au bien-aimé qui va loin des méchants,

Et qui paît ses troupeaux parmi les lis des champs,
Sur la colline parfumée.

(En songeant à son ami, elle souffre au souvenir des émotions et des inquiétudes qu'il lui a fait naguère éprouver.)

Celui que mon cœur aime tant
Je l'ai cherché dans la nuit noire,
Il a fui, disais-je, et pourtant
Je ne voulais encor le croire.

Alors je sortis de chez moi,
Je courus par la ville sombre,
J'interrogeai dans mon émoi
Les ombres qui passaient dans l'ombre :

Celui que mon cœur aime tant
Ne l'a-t-on point vu dans les rues?
Mais chacun allait se hâtant,
Et les ombres sont disparues;

1. Sans que l'auteur s'explique, on comprend que l'amour du Berger s'est exaspéré depuis que la Sulamite a été remarquée par Salomon. Ce trait était intéressant à relever parce qu'il dénote le dessein de donner au caractère de la jeune israélite une supériorité marquée sur celui de son amoureux. En Grèce, il faut arriver jusqu'à Sophocle pour trouver un poète qui ose exalter Antigone au dépens de ses frères.

J'avisai les veilleurs de nuit
Qui vont dans la ville endormie,
Mais ils ne savaient rien de lui,
Ils n'ont rien dit à son amie.

Et quand je les eus dépassés
Tout à coup, ô bonheur extrême!
Mes pleurs furent vite effacés
Je retrouvai celui que j'aime.

Je pris la main de l'inconstant
Et j'entraînai, prompte et légère,
Tout en courant, tout en chantant,
Jusqu'à la maison de ma mère,

Celui que mon cœur aime tant!

(Elle défaille.)

LE BERGER, s'approchant de la Sulamite.

N'éveillez pas, n'éveillez pas la bien-aimée :
Ses yeux sont clos, elle se penche, inanimée,
Sourde même à ma voix...
O filles de Sion! par les biches des bois,
N'éveillez pas la bien-aimée!



Phot. Dieulafoy.

FIG. 36.

LE BERGER. — O filles de Sion ! par les biches des bois, N'éveillez pas la bien-aimée ! (p. 119).

# ACTE II

## Le Harem de Salomon.

## SCÈNE I

Les frères de la Sulamite, venus avec le Berger pour essayer de disputer leur sœur à Salomon, se portent vers le point où est sorti le cortège du roi et assistent émerveillés au retour du monarque.

PREMIER FRÈRE (fig. 31).

Que vois-je s'élever du désert lentement?
Quel nuage embaumé d'encens et d'aromates?
Qui jette dans le ciel cet éblouissement,
Ce tourbillon joyeux d'étoffes écarlates?

SECOND FRÈRE.

Voici le palanquin de Salomon, gardé
Par soixante soldats, braves entre les braves;
On voit étinceler leur vêtement brodé,
Et la vaillance habite au fond de leurs yeux graves.

La litière où se tient Salomon, Roi des rois,
Est en bois du Liban; elle est belle, elle brille
D'or, de pourpre et d'argent.

PREMIER FRÈRE.

Mais plus belle je crois,
Plus fière elle est encor, la brune jeune fille,
Assise au centre, sous le grand dais fleuronné.

SECOND FRÈRE.

Mes frères, regardez, vous penchant aux murailles,
Le roi ceint du bandeau dont l'avait couronné
Sa mère au jour des épousailles.

(Ils se retirent dans le fond de la scène, à gauche, tandis que le roi entre par la droite.)

## SCENE II

SALOMON, LA SULAMITE, LES DEUX REINES, LES FRÈRES, LES FEMMES DU HAREM.

Salomon entre le premier avec la Sulamite, précédant les deux reines et le cortège.

SALOMON, à la Sulamite (fig. 37).

Oui, tes yeux sont des yeux de colombe, et je vois
Leur regard luire sous tes voiles,
De cette flamme ardente et limpide à la fois



Phot. Dieulafoy.

Fig. 37.

Salomon. — Oui, tes yeux sont des yeux de colombe... (p. 125).

Dont luisent au ciel les étoiles.
Aux flancs du Galaad, pendant les jours d'été,
Les chèvres restent suspendues,
Errant sur les rochers en pleine liberté :
Telles tes boucles épandues
Folâtrent sur ton cou capricieusement.
Quel fil de pourpre que ta lèvre!
Quel troupeau de brebis, blanc, joyeux et charmant
Que tes dents! Dis-moi quel orfèvre
Dans l'ivoire sculpta les lignes de ton front?
La tour de David, ô ma belle!
Ressemble en son orgueil à ton cou svelte et rond,
Et les armes sont autour d'elle
Comme au bas de ton cou sont tes colliers d'enfant
Avec leurs plaques martelées;
Et ton épaule pure a l'éclat triomphant
Qu'ont les champs de lis des vallées.
Quand l'ombre descendra, quand fraîchira le jour,
J'irai vers le mont de la myrrhe....
Ma belle est un agneau sans tache et sans détour
Ma belle est un lis que j'admire.

## SCÈNE III

LES MÊMES, LE BERGER.

LE BERGER, d'abord caché derrière les frères puis se dégagant du groupe et s'adressant à son amie, sans être vu par le roi qui s'est assis et garde la Sulamite à ses côtés.

A moi, ma fiancée! à moi, ma sœur, à moi!
Viens à moi de l'Hermon, du Liban formidable,
Du fond de la caverne où le lion est roi,
Du haut de la montagne où le tigre s'attable,
Échappe-toi!

(Sur le devant de la scène, à gauche.)

Tu m'as rendu le cœur, ô ma sœur fiancée!
Tu m'as rendu le cœur d'un regard de tes yeux.
Ton amour est fidèle et ma crainte insensée!
A présent je te connais mieux;
Je ne craindrai plus rien au monde!
Ton amour, ô ma sœur! est un jardin fermé,
Une fontaine close, une source profonde,
Un bosquet sans pareil que le soleil inonde
Et qui ne veut fleurir que pour le bien-aimé.
Coulez, ruisseaux, sources d'eau vive,

Sous le ciel bleu qui resplendit!
Rossignols, chantez, sur la rive
Ce que la bien-aimée a dit :
La bien-aimée a dit, d'un regard, d'un sourire,
Le serment éternel de l'éternel amour,
Et les oiseaux vont le redire,
Et le vent du Kédar va venir à son tour
L'emporter dans son vol à travers la montagne!
Levez-vous, aquilons!
L'écho de mon bonheur chante et vous accompagne
De vallons en vallons!

(Le Berger reprend sa place derrière les frères de la Sulamite tandis que celle-ci se lève.)

LA SULAMITE, en réponse à la plainte du Berger, évoque un souvenir passé dont le récit s'applique à sa situation actuelle, sans éveiller l'attention jalouse du roi.

Je dormais dans ma demeure,
Mais mon cœur ne dormait pas,
Et c'était la douzième heure
Lorsque j'entendis un pas.

J'entendis le pas que j'aime
Et la voix du bien-aimé.

(La Sulamite répète ici les paroles que le Berger lui avait adressées. L'intonation, l'attitude, le geste

doivent faire sentir qu'elle n'est plus qu'une interprète.)

« Mon trésor, mon bien suprême,
« Pourquoi l'avoir enfermé?

« Ouvre-moi, ma tourterelle,
« Avec un baiser, tu veux?
« La brume du soir ruisselle
« Aux boucles de mes cheveux. »

(Parlant de nouveau en son nom.)

« J'ai déjà, dans l'eau de roses,
« Lavé mes pieds pour la nuit ;
« Vais-je salir mes pieds roses
« Sur le sol de mon réduit?

« Je suis toute dévêtue,
« Vais-je ouvrir la porte ainsi? »
Dehors la voix s'était tue :
« Attends, dis-je, me voici! »

(La Sulamite se porte sur le devant de la scène à gauche.)

(Reprise du récit.)

Mais lorsque j'ouvris, rieuse,
Mon ami n'était plus là;
Dans la nuit silencieuse,
Soudain mon cœur se troubla.

Sur les cailloux dans la plaine,
En ville sur le pavé,
Je courus à perdre haleine,
Et je ne l'ai point retrouvé[1]!

(La Sulamite feint de redire ses supplications aux passants, mais elle s'adresse directement au Berger.)

« Si vous le voyez, de grâce,
« Dites-lui que je me meurs,
« Tant j'ai couru sur sa trace,
« Et tant j'ai versé de pleurs! »

PREMIÈRE REINE, s'approchant de la Sulamite, compatissante et bonne.

Notre âme, ô belle des belles!
Avec la tienne a gémi :
Pour qu'ainsi tu le rappelles,
Comment donc est ton ami?

LA SULAMITE.

Mon ami, c'est un jour de printemps, c'est l'aurore
Qui jaillit dans le ciel, c'est un matin d'été,
C'est l'oiseau radieux qui tantôt a chanté
Dans les rameaux du sycomore.

1. On doit interpréter ce récit comme la plainte de la page 121.

Il est beau. Quelquefois il m'appelle : ma sœur,
Et m'apporte en riant des fleurs plein les corbeilles !
Le cèdre a moins d'orgueil, et le miel des abeilles,
Le miel blond a moins de douceur.

Sa parole ressemble à des harpes lointaines,
Sa taille est svelte ainsi que les jeunes palmiers,
O filles de Sion, ses yeux sont des ramiers
Qui se baignent dans les fontaines!

PREMIÈRE REINE, même jeu.

Ah! laisse-nous te suivre, enfant!
Nous guiderons ton pas qui tremble,
Nous chercherons toutes ensemble
Celui que ton cœur aime tant.

LA SULAMITE.

Il est mon seul amour, je suis sa bien-aimée,
Je suis au bien-aimé qui va loin des méchants
Et qui paît ses troupeaux parmi les lis des champs
Sur la colline parfumée.

SALOMON, reconnaissant la vanité de ses efforts, pour se faire aimer de la Sulamite. Lent et grave.

Oui, mon amie est belle, et l'éclat de ses yeux
Doit être doux à ceux qu'elle aime.
Mais il n'est pas pour moi, ce fier regard joyeux
Que n'éblouit nul diadème;

Je ne lis pas d'amour et ne lis pas d'effroi
Sur l'arc dédaigneux de ta bouche.
Ton cœur est plein d'orgueil, plus que le cœur d'un roi,
Pauvre oiseau captif et farouche!

(Salomon sort par la droite, suivi des deux reines qui emmènent la Sulamite. Pendant que le cortège s'écoule, le Berger se montre.)

## SCÈNE IV

LE BERGER seul, traversant la scène et se portant à droite, attentif (fig. 33), puis radieux.

Elles sont là combien? Soixante et plus encor,
Soixante reines très superbes;
Puis des femmes aux voiles d'or,
Nombreuses comme sont les épis dans les gerbes
Et les arbres sur le Thabor.

Mais l'unique, mais l'adorée,
C'est ma belle à l'œil noir.
Le harem a voulu la voir
Et les femmes l'ont entourée,
Et les femmes l'ont célébrée,
Mon unique, mon adorée,
Ma colombe à l'œil noir!

## SCÈNE V

LA SULAMITE, LA PREMIÈRE REINE,
LE BERGER.

La Sulamite revient près du trône avec la première reine, le Berger se retire au fond de la scène à gauche.

PREMIÈRE REINE (fig. 32).

Cette enfant est pareille à l'aube qui se lève,
Mais son air imposant me remplit de stupeur.
Elle est si belle que j'en rêve
Et si fière que j'en ai peur !
Cette enfant est pareille à l'aube qui se lève.

LA SULAMITE, répondant en une sorte de parabole et pleurant sur sa liberté perdue.

Dès le jour au verger des noix
Je m'en étais allée;
La brise passait sur les bois,
L'oiseau chantait dans la vallée.

Chantez-les vos refrains joyeux,
Vous qui portez des ailes!
Hélas! les filles aux doux yeux
Ne sont pas comme les oiselles!

Ne peuvent s'envoler dans l'air
A la première alerte...
Qu'il ferait bon sous le ciel clair
Rire et courir dans l'herbe verte!

(Bruits confus, puis acclamations dans la coulisse à droite. La Sulamite se rejette sur le devant de la scène à gauche.)

Mais quoi! c'est la suite du roi?
La route familière
S'emplit de rumeurs et d'émoi
Et la bergère est prisonnière...

PREMIÈRE REINE.

O Sulamite, tourne-toi,
Permets-nous de voir ton visage!



Phot. Dieulafoy.

Fig. 38.

La Seconde Reine. — Laissez donc cette enfant rêver à son village! (p. 137).

## SCÈNE VI

LES MÊMES, LE ROI, LA SECONDE REINE,
LE CORTÈGE.

(Le roi revient appuyé sur la seconde reine, qui a profité de la compassion que la favorite montre à la Sulamite pour la supplanter dans le cœur du roi. Désireuse d'achever sa victoire, elle s'apprête à danser devant le monarque.)

LA SECONDE REINE, dédaigneuse et hautaine (fig. 38).

Laissez donc cette enfant rêver à son village!
C'est une paysanne et rien de plus! Pour moi
Qui suis lasse déjà de ses regards moroses,
Je veux danser d'après le rite d'autrefois,
Le sourire à la lèvre et le front ceint de roses,
La danse de Mahanaïm, ô roi des rois!

(La deuxième reine s'avance sur le devant de la scène, se couronne de roses, dénoue l'écharpe lui servant de ceinture, appelle quelques jeunes filles et danse avec elles devant le roi qui s'est assis sur le trône, entouré des autres femmes du harem. La Sulamite et la première reine sur le devant, à gauche, le Berger à peu près invisible au fond de la scène, également à gauche, mais dans le fond.)

(Il s'agit ici de pas très graves, très lents, d'attitudes composées avec l'écharpe, et de tableaux harmonieux plutôt que d'une danse proprement dite.)

SALOMON, captivé et déjà oublieux de la Sulamite et de la première reine.

Qu'ils sont beaux tes pas, ô fille de prince!
Qu'ils sont beaux les pieds qui rasent le sol!
On dirait un lis sur sa tige mince
Ou quelque oiseau d'or essayant son vol.
Tournoie en chantant, agite ton voile,
Balance ton cou selon l'air ancien,
Comme au vent, l'esquif balance sa voile
Et suis ton chemin comme il suit le sien.
Le Seigneur a mis la grâce infinie
Auprès de la force et de la fierté :
La terre et le ciel ne sont qu'harmonie,
Enchaînant la vie et l'éternité,
A jamais le jour sortira de l'ombre,
L'automne à jamais suivra le printemps,
La danse sans fin des astres sans nombre
Emplira toujours les cieux éclatants.
Fille d'Israël, danse donc ta danse,
Danse ton beau pas souple et solennel,
Et nous croirons voir dans l'azur immense
Graviter le monde en l'orbe éternel.

(D'un geste, Salomon appelle la danseuse. Enivrée de sa victoire, elle se précipite aux pieds du monarque.)

LA SECONDE REINE, à genoux sur les marches du trône.

Ta pensée est sereine et si noble, ô mon maître!
Que le vent du Liban se tait pour l'écouter,
Parle encore! le jour peut mourir ou renaître;
Mon bonheur et ma vie à moi, c'est de rester
A tes pieds et d'entendre à jamais ta parole.
Dédaigne, ô roi puissant, l'humble enfant de Sulem!
Ouvre à l'oiseau captif sa cage, et qu'il s'envole!...
Je vois plus de beautés ici, dans ton harem,
Que les ceps d'Engaddi n'ont de grappes l'automne.

(Se tournant vers la Sulamite qu'elle enveloppe d'un regard hautain et méprisant.)

Là, c'est un papillon qui s'en va sans adieux,
Un nuage qui passe... Il monte et l'on s'étonne
Qu'il se perde si vite à la voûte des cieux!

(Salomon relève la seconde reine, et il sort en s'appuyant sur son épaule. Tous le suivent, excepté la Sulamite.)



Phot. Dieulafoy.

FIG. 39.

LE BERGER. — Ses yeux sont clos, elle se penche, inanimée,..

(p. 142).

## SCÈNE VI

LA SULAMITE, LE BERGER.

LA SULAMITE, dans un appel désespéré à son fiancé qui est accouru dès le départ du roi (fig. 34).

Mon bien-aimé, mon bien-aimé, fuyons ensemble
Et courons au village et retournons là-bas,
Où le toit familier, sous le figuier qui tremble,
Nous appelle tout bas!
O les joyeux matins! dans les vignes fleuries
Nous irons folâtrer dès l'aube et nous verrons
Germer les ceps, fleurir les lis dans les prairies,
Le vent fera voler nos boucles sur nos fronts.
Nous rirons! ce seront de folles promenades!
Puis nous boirons gaîment le jus de nos grenades,
Je l'ai gardé pour toi. Nous irons nous asseoir
Au seuil de la maison de ma mère, où le soir
Pour adieux, le soleil met des rayons de flamme,
Je cueillerai des fleurs, je t'en couronnerai,
Et puis, ô mon cœur! ô mon âme!
Je te tendrai les bras, et je t'embrasserai.

(La Sulamite, succombant à l'émotion, s'évanouit de nouveau, fig. 39).

LE BERGER, recevant la Sulamite dans ses bras.

N'éveillez pas, n'éveillez pas la bien-aimée!
Ses yeux sont clos, elle se penche, inanimée,
Sourde même à ma voix...
O filles de Sion, par les biches des bois,
N'éveillez pas la bien-aimée!

(Au moment où la toile se baisse, le Berger et sa fiancée sont immobiles dans l'attitude qu'ils ont prise au moment où la Sulamite s'est évanouie.)

## DEUXIÈME TABLEAU

### SCENE I (muette).

(Le rideau se relève, la nuit s'est faite et l'on assiste au départ des deux fiancés. La Sulamite endormie et le Berger la portant presque entre ses bras s'éloignent très lentement et sortent par la droite. Au moment de franchir la porte du harem, la Sulamite entr'ouvre les paupières, jette un regard sur les lieux qu'elle abandonne, contemple le Berger et, souriante, les referme aussitôt (fig. 40).



Phot. Dieulafoy.

FIG. 40.
Départ de la Sulamite (p. 142).

# ACTE III

## Le Village.

## SCÈNE I

LA MÈRE, LA SŒUR, LES FRÈRES DE LA SULAMITE, LA CHANTEUSE. Tous groupés auprès de la coulisse de gauche au fond de la scène.

PREMIER FRÈRE.

Voici qu'elle revient au village natal!
Déjà l'on voit briller ses colliers de métal!
Comme une aile, la brise en ses voiles de laine
Vole et palpite. Il n'est que roses dans la plaine
Et que chansons d'oiseaux dans les branches!

SECOND FRÈRE.

Parmi
La campagne paisible et tout épanouie
Elle vient. Mais voyez! elle est évanouie;
Elle dort, appuyée au bras de son ami.

## SCÈNE II

Les Mêmes, LE BERGER, LA SULAMITE s'avançant par la droite dans l'attitude où on les a vus sortir.

LE BERGER.

Ma bien-aimée, ouvre les yeux! je te rapporte
Vers la calme maison où ta mère t'attend;
Au pied du vieux pommier qui domine sa porte,
Je te dépose. Ouvre les yeux! Je t'aime tant!

LA SULAMITE, se réveillant.

Ah! presse-moi comme un cachet sur ton cœur tendre,
Mon bien-aimé! L'amour nous a conduits au port,
L'amour est un brasier qui brûle sous la cendre,
L'amour est fort comme la mort.

(Les fiancés, les bras étroitement enlacés, s'approchent du devant de la scène (fig. 41). Tous les parents les entourent, tandis que la mère étend les mains et les bénit.

LA MÈRE.

L'amour est l'étincelle éternelle et profonde,
L'or ne l'achète point, et celui qui rêve
Ce vol du feu divin, le Seigneur le confonde!



Phot. Dieulafoy.

Fig. 41.

Bénédiction (p. 145).

Tous les plus grands fleuves du monde
N'arrêtent pas l'amour quand le ciel lui dit : Va!
L'amour est l'étincelle éternelle et profonde,
L'amour est un brandon du feu de Jéhovah?



Phot. Dieulafoy.

FIG. 42.

LE PATISSIER. — Je vous laisse un pâté d'anguille,... (p. 168).

# FARCE NOUVELLE

## DU PATÉ ET DE LA TARTE

---

### TEXTE

Le seul exemplaire du *Pâté et de la Tarte* qui existe aujourd'hui se trouve au British Museum. Le texte que nous donnons en est la copie sans autres retouches que celles indispensables à son intelligence. Nous avons adopté l'orthographe aujourd'hui en usage et substitué des équivalents modernes aux mots tombés en désuétude ou dont le sens est changé. Il fallait se borner à des modifications légères et, du reste, on le pouvait aisément. On le pouvait parce que le français du XV^e^ siècle est très voisin de la langue parlée de nos jours. Ensuite, il le fallait, car sous prétexte d'adaptation ou d'éclaircissement l'on dénature le caractère des œuvres anciennes, on altère leur saveur et on les prive de l'attrait et du charme qu'offre l'accord des formes avec les idées qu'elles expriment.

En réalité, une seule question se posait. La prononciation moderne détruit parfois les consonances

anciennes et altère les rimes ; devait-on les rétablir? D'une manière générale, nous ne l'avons pas cru. Si monnaie, par exemple, ne rime plus avec voie ; moi avec demi ; honneur avec sur ; os avec bois ; baillai avec Nicolas, nous rappellerons que l'on écrivait *monoye* et *voye*, *my* et *demy*, *honneur* et *seur*, *os* et *boys*, *baillai* et *Nicolay*, etc. Partant de ce principe, les rimes ont été sacrifiées chaque fois que leur rétablissement eût apporté au texte un changement inutile. Nous ne nous sommes écartés de cette règle que cinq ou six fois. Il s'agissait de triolets et il importait de les bien détacher de l'ensemble des autres vers. Dans le même dessein, nous avons conservé la mesure pour laisser à la phrase son rythme caractéristique. Au surplus, les modifications introduites sont signalées et transcrites en italique. C'est la disposition typographique adoptée dans le Mime de Théocrite. On jugera ainsi de leur peu d'importance et on recourra sans peine à l'original si l'on est curieux de remonter à la forme primitive qu'il y aurait eu parfois et, pour des motifs d'un autre ordre, des inconvénients à conserver.

---

## MISE EN SCÈNE

La mise en scène est très simple. L'action se déroule dans une rue ou sur un carrefour. A droite, en regardant la salle, et sur le devant de la scène, touchant la draperie latérale, on disposera une table chargée de gâteaux. C'est l'éventaire du pâtissier.

Sur cet éventaire, bien en évidence, on placera entre autres gâteaux une belle tarte, et on mettra, dans un angle, un ouvrage de femme. Marion le prend et le laisse suivant le cas. Derrière la table se trouve l'escabeau où elle s'assied pour travailler.



Phot. Dieulafoy.

FIG. 43.

LA FEMME. — C'est ainsi qu'on doit
Bailler le signe? (p. 178).

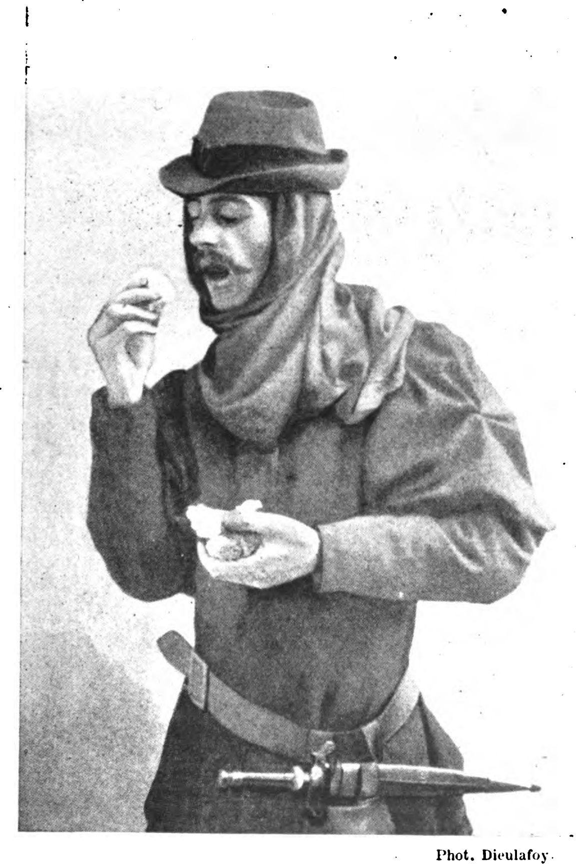
## PERSONNAGES

Le **Premier Coquin** est plus franc d'allure que le second et aussi plus courageux. Il vole et trahit son camarade, mais il va le premier en expédition, il regarde en face et reçoit sans trop crier les coups de bâton que lui donne le pâtissier.

Le **Second Coquin** est sournois, hypocrite, lâche et cauteleux. Il observe du coin de l'œil, dérobe à son ami tout ce qu'il peut du pâté; en cela ils sont quittes. Mais il crie comme un damné, même avant qu'on le frappe, et s'il se montre bravache et insolent c'est envers la pâtissière, quand il la croit seule et qu'il est grisé par un premier succès.

Le **Pâtissier** est un petit bourgeois impérieux, violent; toutefois, ses colères ont peu de durée. A l'encontre de la plupart des maris peints dans les farces de cette époque, il n'est ni ridicule ni ridiculisé. L'auteur ne lui donne non plus aucun des travers de la vieillesse. C'est évidemment un homme jeune qu'une mésaventure et la faim rendent plus irritable que de coutume.

La **Pâtissière,** comme son mari, est une exception. En général, les femmes incarnent tous les vices. Elles trompent, elles mentent, elles volent, elles se montrent insolentes, gourmandes, frivoles, délurées, coquettes, grossières parfois jusqu'au cynisme; pourtant elles sont l'objet de la prédilection de l'auteur. Et il est certain que le public les aimait ainsi. Dans le ménage la victime habituelle était le mari. Ici, au contraire, Marion n'a pas d'amoureux, elle



Phot. Dieulafoy.

FIG. 41.

LE SECOND COQUIN. — Il était léger co pâté (p. 187).

travaille, et, si les gestes sont libres, elle est réservée dans ses propos. Pourtant elle reçoit des coups de bâton en expiation d'une faute dont elle est innocente.

A cette époque les rôles de femmes étaient tenus par des hommes et il faut, pour une bonne part, attribuer à cette coutume leurs côtés outrés et inconvenants. C'est là d'ailleurs une particularité peu connue, mais commune à tous les théâtres antérieurs aux temps modernes et qui persiste au Japon[1]. Pour l'expliquer, on a invoqué tour à tour les convenances, la sévérité des mœurs, la religion. Il se peut aussi que les hommes en se réservant au théâtre les rôles de femme aient eu l'espoir d'y montrer leur supériorité universelle? On a quelques preuves de cette prétention[2]. Puis l'usage exerça sa tyrannie; et comme la convention était acceptée par le public, exploitée par certains auteurs, et que le mauvais éclairage de la scène, l'habileté des acteurs à se travestir aidaient à l'illusion, la coutume persista jusqu'au début du XVII[e] siècle[3]. Ensuite elle se perdit par degrés, mais très lentement.

C'est ainsi que Desdémone, Juliette, Ophélie furent créées par des acteurs; on se refuserait à le croire si l'on n'en avait le témoignage. Il semble même que Molière à ses débuts ait joué des rôles de femme et

1. Le Japon, qui possède un véritable théâtre n'admet pas de comédiennes. Les rôles de femmes sont joués par des acteurs qui dès leur enfance sont choisis et élevés dans ce dessein. Pourtant on a cité quelques troupes composées de femmes. Mais, en ce cas, aucun homme ne peut en faire partie.

2. Voy. ci-dessous, p. 155 et 156.

3. Pour préciser, on ne relève aucune trace de la présence habituelle des femmes sur la scène avant 1588. — MAGNIN, *Journal des savants*, octobre 1846, p. 634.

que, dans sa troupe, les mères et les soubrettes aient été longtemps interprétées par des comédiens. En tous cas, si on consulte la distribution des pièces représentées par la cour de Louis XIV, on voit que le personnage de la même héroïne était tenu tantôt par une princesse, tantôt par un jeune seigneur. Le roi lui-même parut sur la scène en costume de naïade et de nymphe. Sait-on enfin qu'à la veille de la Révolution, le corps de ballet de l'Opéra ne comptait que des danseurs qui revêtaient tour à tour le costume feuillu des dieux sylvains et les robes à falbalas des hamadryades? Les maîtres de ballet n'arguaient pas de convenances ni de bonnes mœurs quand ils défendaient aux femmes l'exercice de leur profession, mais ils prétendaient que l'art de la danse nécessitait trop d'intelligence alliée à trop d'efforts physiques pour être exercé par elles. On a fait quelques progrès depuis un siècle.

Du reste si l'on interdit longtemps aux femmes de monter sur la scène, on autorisait leur présence dans les tableaux vivants que les villes donnaient pour célébrer l'entrée des monarques. Aussi bien à l'époque où les rôles de la Vierge et des saintes étaient confiés à des prêtres ou à des notaires[1], des jeunes filles représentaient au naturel le personnage muet des Sirènes[2]. Ce n'est pas de se montrer, fût-ce en appareil mythologique, c'est de déclamer en public et

1. En 1432, à Metz, Jean Didier, notaire, jouait avec un grand succès le rôle de sainte Catherine dans le mystère qui porte ce nom. En 1486, à Angers, trois prêtres jouèrent : Dieu, la Vierge et Judas.

2. 31 août 1461. Entrée de Louis XI à Paris. Relation de Jean de Troyes.

d'empiéter sur le domaine des hommes que l'usage défendait aux femmes

Nous avons fait revivre cette ancienne coutume sur une scène où devaient régner le souci des formes traditionnelles et le respect de l'exactitude. D'ailleurs, bien qu'elle soit une honnête personne, Marion reçoit des coups de bâton, Marion en donne, Marion roule à terre les jupes retroussées, Marion relève sa robe à pleines mains pour allonger un coup de pied au deuxième larron et l'atteint au bas des reins. Et elle ne doit pas supprimer ou atténuer même ces effets sous peine d'enlever à la pièce sa force comique, et d'en fausser sur un point la représentation. Si l'on éprouve les mêmes scrupules que nous, on recherchera les figures intelligentes, malicieuses, les physionomies mobiles et gaies, qualités que les auteurs des farces avaient en vue quand ils écrivaient les rôles de femme. Mais la fidélité de la restitution ne s'impose pas. Ensuite, dans un salon, on n'a pas le choix des interprètes. A ce point de vue, la grande latitude que laissent quelques pièces de ce recueil en facilitera la distribution.

En consultant les photographies jointes au texte, chacun verra le meilleur parti qu'il peut tirer du personnel dont il dispose et des ressources qu'il offre. Hormis les illustrations de *la Sulamite*, toutes en effet reproduisent les traits de ceux de nos amis qui ont eu la bonne grâce, après avoir joué leur rôle en artistes consommés, de nous autoriser à reproduire leurs traits. Ce sera l'un des charmes de ce volume.

---



Phot. Dieulafoy.

FIG. 45.

LA FEMME. — ... J'entends bien, mon ami,... (p. 178).

## COSTUMES

Les costumes que nous avons choisis étaient portés dans la seconde moitié du xv^e siècle. Ils répondent par conséquent à une période où la farce du Pâté et de la Tarte jouit sans doute d'une grande vogue.

**Premier Coquin** (fig. 46, 47, 49, 50, etc.). — Le chapeau sera de feutre noir, bossué, rapiécé. Le pourpoint est taillé dans une étoffe de laine. Il est rouge foncé mais fané et déchiré. Les manches très amples sont rembourrées aux épaules. Deux paires de hauts-de-chausses, la seconde mise à l'envers, s'attachent au pourpoint au moyen de ficelles très lâches en guise d'aiguillettes. Les *braies* sont collantes. Pour elles comme pour les hauts-de-chausses, il faut choisir des couleurs amorties et multiplier les pièces versicolores et les trous. Une écharpe ou un chaperon enveloppe le cou. Le pourpoint est serré à la taille par une ceinture à laquelle pendent un couteau et une escarcelle.

**Deuxième Coquin** (fig. 44, 50, 53). — Le chapeau ne différera que par la couleur de celui du premier coquin, mais il posera sur un chaperon enroulé autour de la tête et des épaules. Le pourpoint, les hauts-de-chausses, les braies, la ceinture, le couteau, l'escarcelle rappellent également les pièces du costume que l'on vient de décrire.

**Pâtissier** (fig. 42, 48, 51, 53). — Le chaperon bleu clair est disposé en turban. La mode d'enrouler une étoffe autour de la tête dura très longtemps;

elle avait été adoptée vers le début du xiv[e] siècle. Le pourpoint ajusté et très court des coquins est remplacé par un *rochet* d'étoffe gris de lin plus ample, plus long de jupe. Au moment de sortir, le pâtissier jette sur ses épaules un camail de fourrure de chèvre. Les chausses seront vertes; les souliers, de cuir fauve comme la ceinture et l'escarcelle.

**Pâtissière** (fig. 43, 45, 47, 48, 52, 53). — Comme à son mari, un chaperon lui sert de coiffure. Il est brodé sur les lisières, plié en deux et posé sur la tête, à la manière des fichus que les femmes portent dans certaines provinces de l'Italie[1]. Les tresses enroulées sur les tempes étaient fort à la mode. Mais cette coiffure ayant été réservée à la belle-mère dans la farce du Cuvier, on a choisi un arrangement plus jeune et encore récent dans la seconde moitié du xv[e] siècle. Les cheveux légèrement ondulés s'échappent du chaperon et retombent partie dans le dos, partie sur les épaules. Le *corps* est décolleté. Ajustée, mais sur les hanches seulement, la jupe s'élargit par le bas. Le corps peut être marron. Il sera bordé, en guise de passementerie-guipure, d'un large bord d'étoffe dont la couleur tranchera sur celle du vêtement. La jupe est de la même nuance que le corps, mais d'un ton plus clair. Une gorgière de batiste blanche enveloppant les épaules et un tablier complète le costume. Enfin, autour du cou, on peut mettre un cordon ou un mince ruban noir avec une croix ou un bijou. Nous ajou-

1. Les coiffures du pâtissier et de la patissière sont copiées sur celles de Barbe Ottenheim et de Jacques Lichtenberger, son mari, dont les bustes existaient à Strasbourg (fin du xv[e] siècle).



Phot. Dieulafoy.

FIG. 46.

PREMIER COQUIN. — Sais-tu point bien qu'on dit, enfin,
Que le compagnon n'est point fin,
Qui ne trompe son compagnon? (p. 200, 201).

terons que le corset, à cette époque, donne des tailles un peu courtes, développe beaucoup la poitrine, la modèle et y supplée même à l'occasion.

---

## CONFÉRENCE

Mesdames, Messieurs,

Des acteurs d'élite vont avoir l'honneur de représenter devant vous deux petites pièces comiques du xv^e^ siècle: la *Farce du Pâté et de la Tarte* et la *Farce du Cuvier*. Je vous demande la permission de dire quelques mots de ces deux productions dramatiques.

La *Farce du Pâté et de la Tarte* fait partie du célèbre recueil découvert en 1845 par le libraire Asher, de Berlin, et cédé par lui au Musée Britannique[1]. Le sujet, qui est des plus simples, paraît emprunté à quelque fabliau perdu. Un critique autorisé, M. Magnin, avait cru pouvoir attribuer la farce à l'année 1421, à cause d'une allusion au *nicquet*, petite monnaie qui ne fut en usage que vers cette époque; mais l'argument est bien fragile. Tout nous porte, au contraire, à placer la composition de la pièce dans la seconde moitié du xv^e^ siècle. Nous n'avons aucune donnée qui puisse permettre d'en rechercher l'auteur.

La *Farce du Pâté et de la Tarte* a été mise en langage moderne par notre ami feu Léopold Pannier

1. On trouvera le texte ancien dans Viollet-le-Duc, *Ancien Théâtre français*, II (1854), pp. 64-79, et dans Ed. Fournier, *Le Théâtre français avant la Renaissance* (1872), pp. 12-17.

en 1875[1], et par M. Gassies des Brulies en 1889[2]; mais leurs remaniements s'écartent parfois un peu trop du texte original dont M. et Mme Dieulafoy ont tenu avec raison à se rapprocher le plus possible.

Nous possédons deux textes de la *Farce du Cuvier*. L'un, imprimé vers 1545, est conservé dans le recueil du Musée Britannique; l'autre, quelque peu modernisé, se trouve dans un volume imprimé en 1619 que possède la Bibliothèque royale de Copenhague[3], et paraît remonter, lui aussi, à la seconde moitié du xve siècle; l'auteur nous en est également inconnu. Le sujet est tiré d'un conte qui fut répandu en Asie et en Europe, depuis les Indes jusqu'en Occident. Le héros, ou plutôt la victime de l'aventure, est tantôt un philosophe, tantôt une femme.

La *Farce du Cuvier* a été mise deux fois au moins en nouveau langage : en 1888, par M. Gassies des Brulies[4]; en 1897, par MM. Eugène et Edouard Adenis[5]. La transcription de M. et de Mme Dieulafoy a le double et rare mérite de respecter le texte et ne rien y ajouter.

1. *Le Pâté et la Tarte, farce du XVe siècle mise en langage moderne par Léopold Pannier.* A Saint-Prix, chez tous les libraires, 1875, in-16.

2. *La Farce du pâté et de la tarte, comédie du quinzième siècle arrangée en vers modernes par Gassies des Brulies. Avec neuf compositions en taille-douce hors texte par J. Geoffroy.* Paris, librairie Charles Delagrave, 1889, gr. in-18.

3. VIOLLET-LE-DUC, *l. c.*, I (1854), pp. 32-49; ED. FOURNIER, *l. c.*, pp. 192-199; EM. PICOT et CHRIST-NYROP, *Nouveau Recueil de farces françaises* (Paris, 1880, in-16), pp. IX-XVI; 1-45.

4. *La Farce du cuvier, comédie du moyen âge arrangée en vers modernes par Gassies des Brulies. Avec sept compositions en taille-douce hors texte par J. Geoffroy.* Paris, librairie Charles Delagrave, 1888, gr. in-18.

5. EUGÈNE et ÉDOUARD ADENIS. *Le Cuvier*, Farce du xve siècle. Paris, Librairie théâtrale. 1897, in-18.

Les deux pièces que vous allez voir représenter, Mesdames, sont très courtes. Chacune d'elles compte environ 350 vers. Ce sont là les proportions ordinaires des anciennes farces. Si *Pathelin* excède de beaucoup ces proportions, c'est que probablement nombre d'acteurs qui avaient la célèbre pièce dans leur répertoire y ont fait des additions de leur cru. La composition primitive a fait ainsi la boule de neige, au point d'égaler, dans sa forme actuelle, la longueur de trois farces ordinaires.

Je m'arrête, Mesdames, partageant votre impatience et désireux de m'associer à votre plaisir.

ÉMILE PICOT.

16 et 23 janvier 1898.



Phot. Dieulafoy.

FIG. 47.

PREMIER COQUIN. — En l'honneur du grand saint Ernou, de saint Antoine... (p. 169).

# FARCE NOUVELLE

## DU PATÉ ET DE LA TARTE

---

PERSONNAGES

LE PREMIER COQUIN.
LE SECOND COQUIN.
LE PATISSIER.
LA FEMME.

## SCÈNE I

LES DEUX COQUINS.

PREMIER COQUIN, mine haute et fière; au milieu et sur le devant de la scène.

Ouiche!

SECOND COQUIN, le regard louche, cauteleux, hypocrite, à droite de son camarade.

Qu'as-tu?

PREMIER COQUIN.

Si froid que tremble.
Je n'ai ni tissu, ni filé !

SECOND COQUIN.

Saint Jean! nous sommes bien ensemble,
Ouiche!

PREMIER COQUIN.

Qu'as-tu?

SECOND COQUIN.

Si froid que tremble.

PREMIER COQUIN.

Pauvres hères, comme il me semble,
Ont aujourd'hui *mal travaillé.*
Ouiche !

SECOND COQUIN.

Qu'as-tu?

PREMIER COQUIN.

Si froid que tremble.
Je n'ai ni tissu, ni filé !
Par ma foi je suis bien pelé.

SECOND COQUIN.

Mais moi!

PREMIER COQUIN.

Mais moi encore plus,
Car je suis de faim tout velu,
Et je n'ai forme de monnaie.

SECOND COQUIN.

Ne saurions-nous trouver la voie
Que nous eussions à manger?

PREMIER COQUIN.

Pour abréger, nous faut aller
Mendier d'huis en huis quelque part.

SECOND COQUIN.

*D'accord*, nous aurons notre part
Tous deux

PREMIER COQUIN.

Eh oui! si tu veux...
Soit de chair, pain, beurre ou d'œufs,
Chacun en aura la moitié.
Le veux-tu bien?

SECOND COQUIN.

*C'est réglé!*

PREMIER COQUIN.

Il ne reste qu'à commencer.

(Les deux coquins gagnent l'extrême gauche de la scène; le premier coquin à droite, le second à gauche.)

## SCÈNE II

LE PATISSIER, LA FEMME,
LES DEUX COQUINS.

LE PATISSIER, sortant de sa boutique située à droite et marchant vers la gauche; puis, hésitant et retournant sur ses pas.

Marion!

LA FEMME, sortant à son tour.

Que vous plaît, Gautier!

LE PATISSIER, à droite sur le devant de la scène, l'air très gourmand (fig. 42).

Je m'en vais dîner à la ville.
Je vous laisse un pâté d'anguille,
Que je veux que vous m'envoyiez
Si je vous le mande.

LA FEMME.

Soyez
Tout certain que ce sera fait.

(Elle s'assied et prend un ouvrage placé sur un escabeau, près de l'éventaire.)

PREMIER COQUIN.

Commençons!... voici notre fait.

SECOND COQUIN.

Il n'en faut là qu'un seul au plus,
Et j'y vais, moi. Mais au surplus,
Va voir si tu gagneras rien

(Montrant le pâtissier et sa femme.)

Avec ceux-là.

PREMIER COQUIN.

Je veux bien...

(Tandis que le second coquin sort par devant, à gauche, le premier s'avance avec une mine contrite, le chapeau à la main, mais le regard droit et franc. Il fait un signe de croix en nommant chaque saint.) (Fig. 47.)

En l'honneur du grand saint Ernou,
De saint Antoine et saint Marcou,
Veuillez me donner une aumône.

## SCÈNE III

PREMIER COQUIN, LE PATISSIER,
LA FEMME.

LA FEMME.

Mon ami, il n'y a personne.
Pour secourir maintenant.
Reviens une autre fois.

(Le coquin remonte vers le fond à droite.)

LE PATISSIER, qui a traversé la scène et est entré dans la coulisse de gauche, en sort et revient encore vers sa femme.

En tant
Qu'il me souvient de ce pâté,
Surtout qu'il ne soit emporté
Par nul qui ne vous fasse un signe
Certain. *Gardez bien la consigne.*

LA FEMME, se levant.

Envoyez-moi un sûr message,
Ou vous ne l'aurez point *je gage.*

LE PATISSIER (fig. 48).

*Ne le baillez à quel qu'il soit*



Phot. Dieulafoy.

Fig. 48.

Le Patissier. — Ne le baillez à quel qu'il soit,
A moins qu'on vous prenne le doigt (p. 170).

A moins qu'on vous prenne le doigt.

(Avec la main gauche, il lui saisit le poignet et de la droite lui prend l'index.)

M'avez-vous entendu?

LA FEMME.

Oui!

(Ils s'embrassent et Gautier sort par le fond à gauche, traversant la scène en biais.)

## SCÈNE IV

LA FEMME, LE PREMIER COQUIN.

PREMIER COQUIN, qui du fond de la scène a écouté attentivement ces recommandations.

*Quel joli mot,* ce mot oui[1]?...
Je l'ai entendu pleinement!...

(A la femme qui s'est assise de nouveau et a repris son ouvrage.)

Hélas! bonne dame, comment
N'aurez-vous point pitié de moi?
Il y a deux jours et demi
Que de pain je ne mangeai goutte.

1. Oui en deux syllabes. Le Coquin doit les bien détacher « ou - - i ».

LA FEMME, sans lever la tête, se remettant à coudre.

Dieu veuille vous aider!

PREMIER COQUIN, à part et en se retirant.

Que la goutte
De saint Maur et de saint Martin[1]
Vous *fasse* trébucher en plein,
Ainsi que les enragés font!

## SCENE V

LA FEMME, LES DEUX COQUINS.

SECOND COQUIN, entrant par le devant à gauche et regardant au fond, puis à droite.

De faim tout mon cœur se morfond,
Mon compagnon ne revient point...
Il me mettrait trop mal en point
S'il *ne m'admettait au partage.*

(Se tournant vers la droite.)

Le voici!... Comment va?

PREMIER COQUIN.

J'enrage!
Je n'ai rien gagné, par ma foi!
Et toi, *qu'as-tu?*

1. L'épilepsie.

SECOND COQUIN.

Foi que je dois
A saint Damien et saint Côme,
Je ne trouvai aujourd'hui homme
Qui me donnât un seul nicquet[1].

PREMIER COQUIN.

Saint Jean, c'est bien pauvre conquête
Pour faire aujourd'hui bonne chère!

SECOND COQUIN.

Ne saurais-tu trouver manière
Ni tour pour avoir *à brouter?*

PREMIER COQUIN.

*Peut-être,* si tu veux aller
Où te dirai.

SECOND COQUIN.

Mon ami cher!...
Où est-ce donc?

PREMIER COQUIN, prenant le second coquin par l'épaule et du doigt lui montrant la pâtissière (fig. 49.

Au pâtissier,

1. Le nicquet est une petite monnaie qui fut en usage officiel pendant deux ou trois ans, vers 1421, mais dont le nom se conserva longtemps. Voir à ce sujet la conférence de M. Picot, ci-dessus p. 161.



Phot. Dieulafoy.

Fig. 49.

Le Premier Coquin. — Au pâtissier,
Droit là, et demande un pâté (p. 174).

Droit là, et demande un pâté
D'anguille et sois bien effronté,
M'entends-tu bien, ainsi qu'on doit.
Prends-moi la femme par le doigt

(Il refait le geste du pâtissier.)

Et dis : « Votre mari m'a dit
Que me bailliez sans contredit
Le pâté d'anguille. » Vois-tu?

SECOND COQUIN, allant vers la femme, puis revenant.

Et s'il était jà revenu,
Que dirais-je pour mon honneur?

PREMIER COQUIN.

Il ne l'est point. J'en suis bien sûr,
Car il s'en va tout maintenant.

(Il lui montre le fond de la scène à gauche par où le pâtissier est sorti.)

SECOND COQUIN, hésitant.

Je lui serai la main tenant...

PREMIER COQUIN.

Oui!

SECOND COQUIN.

J'y vais...

PREMIER COQUIN, le bourrant.

Va, gros têtu !

SECOND COQUIN, se tournant du côté de la pâtissière.

Sang bleu ! je crains d'être battu,
Et qu'il n'y soit... m'entends-tu bien ?

PREMIER COQUIN.

Qui ne s'aventure, il n'a rien.

SECOND COQUIN.

Tu dis vrai. J'y vais sans songer.

(Il aborde la pâtissière, la salue, avec la mine alléchée d'un chat devant une jatte de lait. Il lui parle les yeux baissés et ne la regarde qu'à la dérobée.

Madame, veuillez envoyer
Ce pâté à votre mari
D'anguille[1].

1. Cette plaisanterie est une imitation du mot de Pathelin (v. 251, 252).

.....La toyson,
Dont il soulait entre foyson,
Me cousta à la Magdeleine
Huict blancs, par mon serment, de laine....

Un passage de Rabelais (II, ch. xii) montre que ce peu de mots de Pathelin avait passé en proverbe. On trouve de même dans la *Farce de Calbain* (v. 130) :

Achepter du cuir, par mon âme,
de vache.

Note de M. Émile Picot.

LA FEMME (fig. 45).

J'entends bien, mon ami,
Mais quel est le signe?

SECOND COQUIN.

Il m'a dit
De vous prendre sans contredit
Pour signe unique par le doigt.
Votre main.

(Marion se lève; le second coquin lui fait le signe convenu.)

LA FEMME, très surprise (fig. 43)

C'est ainsi qu'on doit
Bailler le signe?...

(Elle sort pour aller chercher le pâté et rentre aussitôt.)

Or, portez-lui...
Tenez...

(Elle le lui donne.)

SECOND COQUIN.

Par le *saint* d'aujourd'hui,
Je vais *de ce pas* le porter.

(Il fait une pirouette et revient en hâte vers le premier coquin.)

Maintenant je puis me vanter

Que je suis un maître parfait.
Je l'ai! Je l'ai! Il en est fait!
Regarde ici.

(Pendant ce temps, la femme met en ordre son éventaire et disparaît à moitié dans la coulisse.)

PREMIER COQUIN.

Es-tu fourni?

SECOND COQUIN.

Si je le suis? Oui! Oui [1]!
Qu'en dis-tu?

(Il lui met le pâté sous le nez.)

PREMIER COQUIN, flairant le pâté.

Tu es un *vrai* maître.
Voici assez pour nous repaître
Quand nous serions encore trois.

(La femme rentre dans sa boutique.)

1. Comme ci-dessus en deux syllabes : « Ou--i! Ou--i! »



Phot. Dieulafoy.

Fig. 50.

Scène VI (p. 181).

## SCÈNE VI

### LES DEUX COQUINS.

(Scène muette. Les deux coquins sont assis par terre, à gauche, le premier adossé à la coulisse, le second lui faisant vis à vis. Ils tirent leurs couteaux et se partagent le pâté, en mangent goulûment, puis, avant d'avoir dévoré la tranche qu'ils en ont enlevée, ils se jettent de nouveau sur leur proie, le regard terrible, le couteau menaçant. La femme, vers la fin de la scène, sort de la boutique et se remet au travail).

## SCENE VII

### LES DEUX COQUINS.
### LE PATISSIER, LA FEMME,

(Le pâtissier entre par le fond à gauche et s'avance en regardant derrière lui et en désignant d'un geste de défi une maison à la cantonade. Son émotion l'empêche de voir le second coquin, il s'y heurte, tombe de son long, bougonne et se relève courroucé. Tandis que le coquin l'essuie et l'époussette avec son chapeau, il ne quitte pas des yeux la coulisse gauche et continue à menacer. Marion, assise devant l'éventaire, tourne le dos aux coquins et à son mari.)

LE PATISSIER, maussade, ennuyé de sa mésaventure et de sa chute.

Je m'aperçois bien, par la croix!
Que mes gens ont joué de moi.

Et je suis bien *bête, ma foi*,
De si longuement séjourner.
Saint Jean, je m'en reviens dîner
De mon pâté avec ma femme;
Car je serai bien infâme
L'on se moquait ainsi de moi.

(Il met en même temps la main sur l'épaule de Marion.)

Madame, je reviens.

LA FEMME, très surprise, se levant.

Saint Remy!
Et vous avez déjà dîné?

LE PATISSIER, grognon et irrité.

Saint Jean, non!

(Se retournant encore vers le lieu d'où il vient et menaçant du geste.)

Je suis indigné,
Le diable les puisse emporter!

LA FEMME.

*Certes! Mais alors* envoyer
Quérir le pâté *ne deviez?*

LE PATISSIER, étonné.

Comment quérir?

LA FEMME.

Mais écoutez
Comment il fait de l'éperdu!

LE PATISSIER.

Quoi, éperdu? Tout entendu.
L'avez-vous baillé à quelqu'un?

LA FEMME.

Oui!... Il est venu ici, un
Compagnon, qui m'est venu prendre
Par le doigt,

(Elle refait le geste convenu.)

Disant sans attendre
Que le baillasse *et l'ai baillé.*

LE PATISSIER (fig. 51).

Par le sang bleu! Comment baillé?
Donc serait perdu mon pâté?

LA FEMME, interdite, se tait comme si elle voulait rassembler ses souvenirs. Il lui est impossible de douter. Pendant ce temps les deux coquins se sont remis à manger. Le second coquin entendant le bruit de la dispute se retourne; le premier en profite pour lui enlever sa part et la cacher derrière lui. Le second, se voyant frustré, se lève, découvre le morceau dérobé, le reprend et se rassied furieux, mais sans perdre un coup de dent.

Par saint Jean vous l'avez mandé
Avec les signes que m'aviez dit.



Phot. Dieulafoy

Fig. 51.

Le Patissier. — Par le sang bleu ! Comment baillé ?
Serait donc perdu mon pâté ? (p. 183).

LE PATISSIER.

Vous mentez, car j'y contredis,
Vous me direz qu'en avez fait!

LA FEMME.

Et que vous êtes bon! Si fait,
Je l'ai baillé sur ce message
Qui vint tantôt.

LE PATISSIER.

Qui vint?... J'enrage
Faut-il que je prenne un bâton?
Tu l'as mangé!

LA FEMME, impatientée, mais se mettant à l'abri derrière son éventaire.

Tant de langage!
Je l'ai baillé sur ce message.

LE PATISSIER, en colère.

Vous *mentirez pas davantage.*
Pensez-vous que je sois un mouton?
Tu l'as mangé!

LA FEMME.

Non! Non! J'enrage!

LE PATISSIER.

Faut-il que je prenne un bâton?
(Il saisit un bâton dans la coulisse et en menace Marion.)
Vous en aurez sur le menton.

Tenez... dites la vérité
Qu'avez-vous fait de ce pâté?

LA FEMME, plus agile que son mari, évite les coups et s'enfuit en criant.

Au meurtre! Me veux-tu meurtrir[1]?
(Se retournant pour l'insulter.)
Coquin, truand, sot *fieffé!*

LE PATISSIER, la poursuivant, tapant à tort et à travers.

Qu'avez-vous fait de ce pâté?
Vous en aurez le dos frotté.
L'avez-vous donc mangé sans moi?
Qu'avez-vous fait de ce pâté?

LA FEMME, même jeu.

Au meurtre! me veux-tu meurtrir?
(Pour parer un coup de bâton elle se penche trop et roule à terre. Le pâtissier s'arrête interdit. Elle en profite pour se relever et insister.)
Pourtant on l'est venu quérir
Avec les signes et le baillai
Comme aviez dit.

LE PATISSIER, dont la colère s'apaise.

Saint Nicolas!
Voici assez pour enrager.

1. « Meurdry » dans le texte. Ce mot est employé avec le sens de tuer.

J'ai faim et n'ai rien à manger.
J'enrage!

(Le pâtissier et sa femme sortent.)

## SCÈNE VIII

### LES DEUX COQUINS

(Ils continuent à manger sans voir ni entendre la dispute.)

PREMIER COQUIN, coupant une nouvelle tranche de pâté.

*Ami, à ta santé!*

SECOND COQUIN, se levant, les deux mains et la bouche pleines (fig. 44).

Il était *léger* ce pâté.
(A son compère :)
Si tu voulais faire devoir
Encore aurait-on bien, pour voir,
Par ma foi, une belle tarte
Que je vis là.
(Il indique du doigt la boutique.)

PREMIER COQUIN, se levant à son tour.

Par sainte Agathe,
Vas-y donc et, ainsi qu'on doit,
Prends-moi la femme par le doigt.

Et puis dis-lui que son mari
La renvoie encore quérir.

SECOND COQUIN.

Ne dis plus de telle folie,
Car tu sais bien que n'irai mie.
J'ai fait mon coup par ci-devant,
C'est à toi *d'agir.*

PREMIER COQUIN.

Or avant
J'y vais donc, mais garde ma part
De ce qui reste.

SECOND COQUIN.

Sur la hart,
Sois sûr que ce qu'avons promis.
Le tiendrai. Entends-tu, ami?

(La voix grave et solennelle, étendant la main sur le pâté dans l'attitude du serment :)

A ceci ne touchera nul
Avant que tu sois revenu.
Je te le promets, par ma foi.

PREMIER COQUIN.

Tu es trop bon. Or je m'en vais...
Attends-moi là.

(A peine le premier coquin est-il parti que le second vole une tranche de pâté. Il la cache au fond de son chapeau et le remet ensuite sur la tête.)

## SCÈNE IX

LE PATISSIER, LA FEMME, les deux COQUINS.

LA FEMME, se tordant et se frottant comme si elle avait été sévèrement battue.

Aye ! mon côté !
Que maudit soit le beau pâté !

LE PATISSIER

Je vous ai fait sentir vos os?
Or, paix, je vais fendre du bois,
Là derrière.

(Il sort.)

LA FEMME.

Allez en hâte.

(Elle s'assied devant son éventaire, reprend son ouvrage et se met à travailler.)

## SCÈNE X

LA FEMME assise, LES DEUX COQUINS.

PREMIER COQUIN, tout en surveillant son compère.

Madame, envoyez cette tarte
Que votre mari a laissée ;
Il est presque vif enragé
Que je ne la lui portai point
Avec le pâté.

LA FEMME, se levant et d'un air engageant (fig. 32).

Bien à point
Vous venez. Entrez, s'il vous plaît.

(Le coquin entre dans la boutique à gauche, tandis que Marion penchée vers l'intérieur surveille attentive, mais la mine souriante, l'entrevue du Coquin et de Gautier.



Phot. Dieulafoy.

FIG. 52.

LA FEMME. — ... Entrez, s'il vous plaît (p. 190).

## SCÈNE XI

LE PATISSIER, LA FEMME,
LES DEUX COQUINS.

(Le second coquin, le dos tourné continue à manger.)

LE PATISSIER, son bâton à la main, bousculant
le coquin et le poussant devant lui.

*Ah ! c'est vous qui m'avez refait !*
Saint Jean ! vous serez dorloté,
Qu'avez-vous fait de mon pâté
Que vous êtes venu quérir?

PREMIER COQUIN, plié en deux, garantissant sa tête.

Hélas ! ici point n'ai-je été.

LE PATISSIER.

Qu'avez-vous fait de mon pâté ?
Vraiment vous en serez frotté.

(Il le bat.)

PREMIER COQUIN.

Las! Me voulez-vous donc meurtrir?

LE PATISSIER.

Qu'avez-vous fait de mon pâté
Que vous êtes venu quérir?

PREMIER COQUIN, voyant son compère qui continue à manger.

Je vous le dirai sans mentir
Si vous ne me voulez plus battre.

LE PATISSIER.

Nenni. Dis-le donc; eh, folâtre[1] !
Ou prestement je te tuerai.

PREMIER COQUIN, sur le devant à droite, entre le pâtissier à sa gauche, la femme à droite, et regardant le second coquin qui ne cesse pas de manger.

Par ma foi je vous le dirai.
Tantôt j'étais ici venu
Demander l'aumône, mais nul
Ne me donna, en vérité.
J'ouïs le signe du pâté,
Que *la dame donner* devait
*A qui* le doigt *lui serrerait.*
Alors moi qui suis *pour le coup*
Plus affamé que n'est un loup,
Je retrouvai mon compagnon
Qui est plus fin qu'émerillon.
De bonne foi, en loyauté,
Avons promis — or écoutez —
Que tout ce que nous gagnerions,

1. Avec le sens vieilli mais encore français de « sot, imbécile ».

Justement le partagerions.
Je dis le signe *convenu*,
*Pour son malheur il est venu*,
Et quand nous fûmes à manger
Le diable lui a fait songer
Qu'une tarte y avait céans.
J'y vins. C'était perdre le sens
De la venir ici quérir.

LE PATISSIER.

Sang bleu! je te ferai mourir
Si tu ne me promets de faire
Que ton *ami* la vienne querre,
Car, puisque vous faites *ménage*,
C'est vraiment raison qu'il *partage*
Tout tel et aussi bien que toi.

PREMIER COQUIN.

Je vous le promets, mon ami,
Mais je vous prie *fermement*
Qu'il soit étrillé vivement.

LE PATISSIER.

Or va donc et fais bonne mine.

PREMIER COQUIN, à part.

Foi que dois à sainte Catherine,
Il en aura comme j'ai eu [1].

1. « Eu » ne saurait rimer avec rien. Il doit y avoir une

LE PATISSIER.

*Parfait, parfait, c'est entendu.*

(Le premier coquin revient vers son camarade les bras ballants, sifflant un air de danse. La femme le suit du regard; de même le mari qui se cache, mais que le public voit derrière l'éventaire.)

## SCÈNE XII

LA FEMME, LES DEUX COQUINS.

SECOND COQUIN, se retournant au bruit et se levant.

*Est-tu content de ton butin?...*
Comment, tu ne rapportes rien!

PREMIER COQUIN.

Heu! Elle a dit, *pour qu'on la donne*,
D'envoyer *la même personne*
Qui alla le pâté quérir
Et qu'il l'aura sans point faillir.

erreur, ou plutôt une lacune. Nous avons mieux aimé restituer les deux vers qui font sans doute défaut que modifier le texte.

SECOND COQUIN, rendu audacieux par son premier succès, le verbe haut, le nez en l'air, le dos cambré, le poing sur la hanche, mais assurant d'une main son chapeau gonflé par le reste du pâté qu'il vient d'y enfouir.

J'y vais donc, sans plus y songer.
Sang bleu, il en faudra manger!
Boute cela en ta *cervelle*.
Holà!

LA FEMME.

Qui est là?

SECOND COQUIN.

Demoiselle,
Baillez-moi bientôt cette tarte,
Pour votre mari.

LA FEMME, satisfaite.

Sainte Agathe!
(D'un air engageant.)
Entrez!

## SCÈNE XIII

LE PATISSIER, LA FEMME,
LES DEUX COQUINS.

LE PATISSIER, poussant le coquin devant lui et le rossant.

Ah traître! Ah larron!
On vous pendra en un lacs rond,
Vous aurez cent coups de bâton,
Tenez, voilà pour le pâté!

SECOND COQUIN, à deux genoux, redevenu humble, craintif et suppliant.

Pour Dieu, je requiers mon pardon!

(Le premier coquin, au fond de la scène, à gauche, se tient les côtes et rit à gorge déployée.)

LA FEMME, prenant le bâton des mains de son mari et frappant à son tour (fig. 53).

Vous aurez cent coups d'un bâton!
Je ne battrai pas à tâtons.
Pour vous j'ai eu mon dos frotté.

LE PATISSIER, reprenant le bâton et frappant.

Vous aurez cent coups d'un bâton!
Tenez voilà pour le pâté!



Phot. Dieulafoy.

FIG. 53.

LA FEMME. — Vous aurez cent coups d'un bâton! (p. 197).

SECOND COQUIN. (Il perd son chapeau, le pâté roule dans la poussière, le premier coquin se précipite, le ramasse, l'essuie légèrement avec la manche de son pourpoint et le mange tout en riant.)

Hélas ! Ayez de moi pitié,
Jamais plus il ne m'adviendra!
A tout jamais *on le verra*,
Las ! je ne vaux pas mieux que mort!

LA FEMME.

Gautier, allez toujours plus fort!
Du pâté qu'il ait souvenance.

LE PATISSIER, s'arrêtant enfin et prenant le coquin par l'oreille le relève, tandis que la femme saisissant ses jupes à pleines mains lui allonge un coup de pied au bas des reins. Le second coquin se cambre sous le coup et s'en va en geignant et en se frottant le dos.

Va, qu'on te puisse percer la panse
D'une dague et tous les boyaux!

(Le pâtissier et la femme rentrent chez eux sur cet exploit.)

## SCÈNE XIV

LES DEUX COQUINS, sur le devant de la scène.

SECOND COQUIN, voyant le premier coquin la bouche pleine.

Ah ! traître déloyal et faux,
Tu m'as bien fait aller meurtrir !

PREMIER COQUIN, montrant le morceau de pâté qu'il a ramassé.

Ne devions-nous donc point partir[1]
Aussi bien le mal que le bien ?
Qu'en dis-tu, hé, *mon cher copain?*
J'en ai eu sept fois plus que toi.

SECOND COQUIN.

Dame, si tu m'eusses averti,
Je n'y fusse jamais allé.
Hélas ! je suis tout affolé !

PREMIER COQUIN (fig. 46).

Sais-tu point bien qu'on dit, enfin,

1. « Partir » dans le sens de partager est encore français, bien que vieilli. On dit encore « avoir maille à partir », « avoir un sou à partager ».

Que le compagnon n'est point fin,
Qui ne trompe son compagnon?

SECOND COQUIN.

Or bien, laissons cela; mangeons
Le pâté, sans avoir la tarte,
Remplissons en notre gorgette;
Mais nous avons, note ces mots,
Reçu bien des coups sur le dos.

PREMIER COQUIN.

*Le fait est vrai, n'en puis* douter!
Mais il nous en faut point vanter
En quelque lieu, ni haut ni bas.

(S'avançant d'un pas et saluant le public.)

Et prenez en gré nos ébats.



Phot. Dieulafoy.

FIG. 54.

LA FEMME. — Eh, que de plaintes!
Taisez-vous et serez que sage (p. 215).

# FARCE NOUVELLE

## TRÈS BONNE ET FORT JOYEUSE DU CUVIER

### TEXTE

Le texte de la Farce du Cuvier donne lieu à des remarques du même ordre que celles qui ont été faites à propos « du Pâté et de la Tarte ». Nous n'y insisterons pas, nous bornant à observer que nous avons suivi l'édition la plus ancienne (1545), dont les lacunes ont été comblées à l'aide de la version de Copenhague (1619). L'une et l'autre ont été empruntées à la savante édition qu'en a donnée M. Émile Picot[1] (*Nouveau Recueil de farces françaises des* XV<sup>e</sup> *et* XVI<sup>e</sup> *siècles*, Paris, 1880).

### MISE EN SCÈNE

La scène se passe dans la maison d'un bourgeois de condition moyenne, à cette époque solennelle où

1. A ce sujet, voir la conférence de M. Picot, p. 162, n. 1.

l'on coule la lessive annuelle. Le mari a les nerfs tendus, la femme et sa belle-mère sont agacées, chacun est impatient de voir la fin d'une besogne fastidieuse.

Le linge essangé est disposé tout humide, partie sur un banc, partie sur le cuvier. Le cendrier qui le protégera et qui tapisse le fond et les douves retombe au dehors. Une échelle est placée contre le cuvier; la femme y monte et l'utilise pour arranger le linge en couches régulières. Trois ou quatre sièges complètent le mobilier.

Le cuvier est vide et doit être assez profond pour qu'il soit impossible à une jeune femme d'en sortir. Il suffira que le bord supérieur règne à $1^{m},50$ environ au-dessus du sol. Avec de pareilles dimensions, il encombrerait la scène, mais on peut n'en montrer qu'une partie faisant saillie hors de la coulisse de gauche, comme s'il était placé dans une chambre voisine. En ce cas, deux demi-cerceaux couverts d'une toile peinte le figureront. On veillera seulement à la solidité de l'échelle et à la résistance du cerceau formant le bord du cuvier, parce que la femme se sert de l'échelle pour l'atteindre, qu'elle s'y assied et que le mari s'y appuie à son tour quand il se décide à lui tendre des mains secourables.

Derrière la draperie, des matelas placé à une hauteur convenable amortiront la chute de la femme, — chute qui doit être soudaine et brusque.

---



Phot. Dieulafoy.

FIG. 55.

LA FEMME. — Il faut faire au gré de sa femme;
C'est cela seul qu'on vous demande (p. 219).

## PERSONNAGES

**Le Mari.** Jacquinot est en ménage depuis peu de temps. Il assiste à la première lessive, et à cette occasion sa femme et sa belle-mère essaient de le mettre en tutelle. Il n'a plus la jeunesse en partage, il le sait trop bien, et cède d'abord. Mais comme il est rancunier, il attend une circonstance qui lui permette de prendre sa revanche; elle s'offre et il en abuse.

**La Femme.** La femme, vive et accorte, doit avoir de 18 à 20 ans. Elle est déjà lasse de son vieux mari, et, s'il ne paraît pas qu'elle ait cherché des consolations elle le supporte du moins avec impatience. Tant qu'elle demeure dans le cuvier, elle se lamente et semble s'amender, quand elle se trouve hors de peine, elle persiste en apparence dans de bons sentiments vis-à-vis de son mari, mais elle laisse deviner que sa soumission est feinte. Le diable n'y perdra rien.

Le rôle doit être joué avec beaucoup de verve et de finesse, il faut au surplus y déployer des qualités d'acrobate. Au cours de la scène III, la jeune femme s'installe sur le rebord du cuvier, les jambes pendantes; elle prend l'extrémité d'un drap de lit pour le tordre, tandis que son mari tient l'autre bout, et tombe à la renverse au moment où Jacquinot abandonne le drap. A la scène suivante, au moment où le mari et la mère la tirent du cuvier, ils lui font exécuter une culbute avant de la poser à terre. La coiffe tombe, les cheveux se déroulent, les jupes se renversent en éteignoir sur la tête. C'est d'un comique

un peu gros, mais nos pères s'en délectaient, nos enfants en raffolent, et nous-mêmes redevenons parfois enfants.

Si l'on n'en était informé[1] on reconnaîtrait à ces jeux de scène que le personnage était tenu par un acteur, tant il est difficile à une femme, à moins d'avoir été élevée dans un cirque, de bien rendre le côté comique du rôle. Pour conserver à la pièce son originalité et sa saveur spéciale, il convient d'observer cette tradition et de choisir un jeune homme que n'effraient pas quelques exercices de gymnastique.

**La Belle-mère.** La belle-mère est moins âgée que son gendre. C'est une vraie gale. Elle excite sa fille, la soutient dans ses revendications matrimoniales. A défaut d'autres motifs de discorde, elle suffirait à brouiller le ménage. Pour le surplus, elle eût fait pâlir un franc-archer. Force a été de châtier la forme de quelques-unes de ses réclamations. La pièce y perd d'autant moins que nous en avons conservé l'esprit et avons eu recours à un auteur contemporain de la Farce du Cuvier pour nous aider dans ce travail délicat. Les notes du texte donnent à ce sujet les éclaircissements désirables.

Il faut que la belle-mère ait assez de force pour recevoir sa fille dans ses bras et lui faire achever la culbute que Jacquinot, feignant la maladresse, impose à sa femme à titre de punition. Sous le bénéfice de cette remarque et après les modifications légères apportées au rôle, il pourrait être tenu par

1. Voir ci-dessus p. 154, 155 et les notes.

toute jeune fille ou toute femme qui aurait l'abnégation de se vieillir. Ici encore un travestissement peut rendre service, puis il complétera l'interprétation masculine homogène en vue de laquelle la pièce a été composée. Cependant il ne faudrait pas tourner à la mascarade, ou aller au grotesque. La Farce du Cuvier ne le comporte pas.

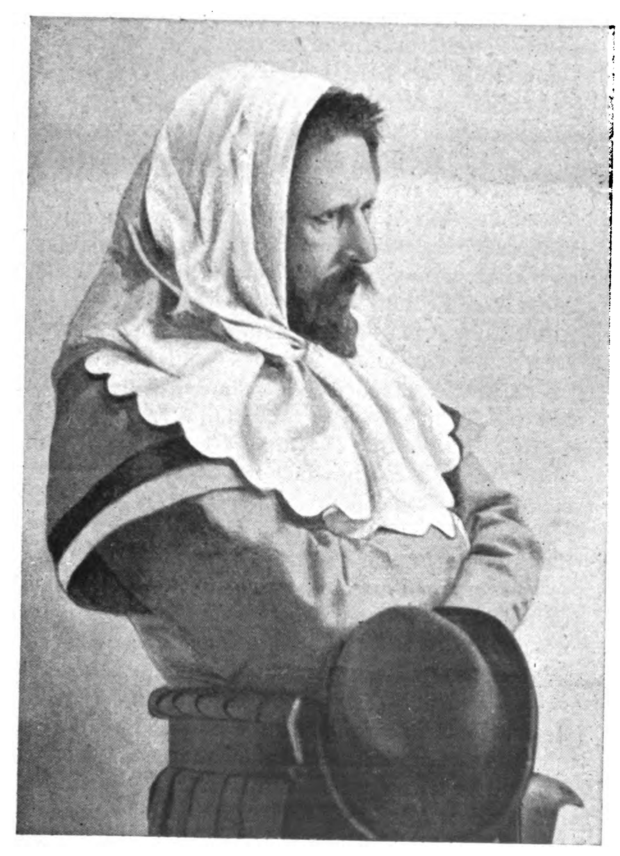
---

## COSTUMES

**Jacquinot** (fig. 56, 59, 61, 62). — *Bas-de-chausses* verts, *rochet* gris de lin à manches courtes dépassées par les manches vertes d'une *cotte de dessous*. Un chaperon déchiqueté, fait en une étoffe de laine teinte en bleu très clair, couvre la tête. L'escarcelle, la ceinture et les chaussures sont en cuir jaune.

**La Femme** (fig. 57, 59 à 62, 64). — Le costume qui va être décrit est celui d'une bourgeoise aisée, il convient très bien à une jeune mariée un peu vaine, un peu coquette.

Le corps est de velours noir sans manches, mais il est garni d'épaulettes. La robe et ses manches sont de drap écarlate; la *cotte* et ses manches, de drap vert. Des rubans de velours noir bordent la jupe et les bouts des manches de la cotte. Comme les corps, à cette époque, étaient décolletés, les bourgeoises les portaient sur des gorgières très fines légèrement empesées, bordées d'un fil d'or ou d'un fil noir. La jupe de la robe est relevée et laisse voir une aumô-



Phot. Dieulafoy.

Fig. 56.

Jacquinot. — Je suis au rang des mal-contents,... (p. 214).

nière de velours noir suspendue à la ceinture de la cotte.

Les cheveux retombent en boucles. Ils s'échappent d'une coiffe de velours noir doublée de rouge. Cette coiffe, dont les photographies donnent la forme mieux qu'une longue description, est elle-même couronnée d'une bande ou d'un large ruban d'étoffe rose relevé sur le sommet de la tête. On se débarrassait ainsi des deux pentes gênantes lorsqu'on travaillait, et on donnait à la coiffure une tournure plus coquette.

Ainsi que nous l'avons dit à propos de la farce précédente, la mode exigeait des épaules larges, une poitrine forte et modelée, des hanches saillantes. Le buste était rejeté en arrière; la taille, très cambrée.

Si l'on estime que la femme est d'une condition plus modeste, sans modifier la forme du vêtement, on le fera en étoffe plus simple. Le corps sera de drap brun et moins décolleté (fig. 54 et 55). On supprimera la gorgière, on laissera le cou nu, mais au-dessus du corps paraîtra le bord d'un corset de grosse toile. Quant à la robe, elle sera bleue, par exemple, avec des parements rouges au bout des manches. Les femmes qui se contentaient d'une toilette aussi simple cachaient leurs cheveux sous un serre-tête de toile blanche; mais, quand elles étaient jeunes et glorieuses, elles échancraient le corsage un peu plus bas que ne le comportait leur situation et gardaient des bandeaux le long des tempes et des joues. Un bonnet de toile bise couvre le serre-tête. Le fond en est froncé, le devant se termine par deux pentes ramenées au-dessus de la tête où elles sont fixées par des épingles. Ce dernier costume a l'avantage,

quand le rôle est joué par un jeune homme, de ne pas réclamer de faux cheveux.

**Belle-mère** (fig. 58, 60, 63 et 64). — Le corps sans manche est de laine bleue ; la jupe, relevée et bordée d'un plissé bleu plus foncé. La jupe de dessous et les manches appartenant à la cotte sont grises. La coiffe blanche, serrant la tête de très près, ressemble à celles des femmes du Roussillon. On l'ornera de galons rouges et violets. Deux nattes s'enroulent à la hauteur des joues. Enfin un voile blanc enveloppera la coiffe et les épaules, et retombera dans le dos. A défaut de perruque, on serre un peu plus le voile autour des joues.



Phot. Dieulafoy

Fig. 57.

La Femme. — Quoi ? Et que sais-je ? (p. 215).

# FARCE NOUVELLE

## TRÈS BONNE ET FORT JOYEUSE DU CUVIER

---

PERSONNAGES

JACQUINOT.
LA FEMME.
LA MÈRE DE LA FEMME.

## SCÈNE I

JACQUINOT, assis, se tenant la tête entre les mains, les coudes sur ses genoux.

Le grand diable me mena bien
Lorsque je me mis en ménage.
Ce n'est que tempête et orage
A propos de tout ou de rien.
On a que souci et que peine.
Toujours ma femme se démène,

Comme un *démon.*

(Il se lève, et va sur la droite, fig. 56.)

Et puis sa mère
*Soutient quand même la commère.*
Dès qu'on m'eut pris au trébuchet
Je n'eus repos, heur ni arrêt.
Je suis peloté, tourmenté;
Tantôt l'une me vient jeter
De gros cailloux sur ma cervelle.
L'une crie, l'autre grommelle,
L'une maudit, l'autre tempête.
Soit jour ouvrier ou jour de fête[1],
Je n'ai point d'autres passe-temps.
Je suis au rang des mal-contents,
Car rien ne fait mon profit.

## SCÈNE II

JACQUINOT, LA FEMME, LA MÈRE.

JACQUINOT.

(Les deux femmes, les bras chargés de linge, sont entrées par la gauche pendant les deux derniers vers. Jacquinot ne les voit pas et continue.)

Mais par le sang que Dieu me fit,

1. « Ou-vrier » doit se prononcer ici en deux syllabes. Voir ci-dessous p. 243, n. 1.

Je serai maître en ma maison;
Si je m'y mets, *j'aurai raison*
*De ces mégères. Assez de feintes.*

(Ces derniers mots sont dits très haut, d'un ton courroucé, et appuyés d'un coup de talon sur le sol. La femme pose sur un banc, à côté du cuvier, le linge qu'elle tenait et se retourne vers son mari.)

LA FEMME, à part (fig. 54).

*Va, va, vilain*[1]. (Haut.) Eh, que de plaintes!
Taisez-vous et serez que sage.

LA MÈRE, se débarrassant à son tour du linge qu'elle aidait sa fille à porter.

Qu'y-a-t-il donc?

LA FEMME (fig. 57).

Quoi? Et que sais-je?
Il y a toujours à refaire,
Et ne pense pas à l'affaire
De ce qu'il faut à la maison.

LA MÈRE, à Jacquinot.

Mais, il n'y a point de raison
Ni de propos. Par Notre-Dame,
Il faut obéir à sa femme

1. Les phrases en italiques remplissent une lacune que présentent tous les textes.

Ainsi que doit un bon mari.
Et si elle a le cœur marri,
Si elle vous bat aucunes fois[1],
Baillant un coup, ou deux, ou trois
Quand vous faillez, faut endurer.

(Pendant ce dialogue, la femme met le linge en ordre, l'examine, le trie, jette des pièces sur tous les sièges, d'autres sur le rebord du cuvier.)

JACQUINOT.

Ça ne souffrirai de ma vie!
*Je lui en ôterai l'envie*,
Le diable n'y saurait durer[2].

LA MÈRE.

Non? Pourquoi, par sainte Marie!
Pensez-vous, si elle[3] vous châtie
Et corrige en temps et en lieu
Que ce soit mal? Non, parbleu!
Ce n'est que signe d'amourette.

JACQUINOT.

C'est bien dit, ma mère Jacquette,
Mais ce n'est rien dit à propos

1. « Elle » doit se prononcer ici en une syllabe « el ».
2. Les vers 2, 4, 8 et la fin du vers 5 sont empruntés à l'édition de Copenhague pour combler et raccorder une lacune que présente l'édition de 1545.
3. « se elle » dans le texte ne compte que pour deux syllabes.

De faire ainsi tant d'agios!
Q'entendez-vous? voilà la glose!
D'un tel amour, je ne veux point
Ni sur moi qu'elle lève le poing.

LA MÈRE.

J'entends très bien, mais je propose
Que ce n'est rien du premier an.
Entendez-vous, mon ami Jean?

JACQUINOT, très surpris et très offusqué d'être appelé Jean.

Jean!... Vertu saint Paul! qu'est-ce à dire
Vous m'accoutrez trop bien en sire
D'être sitôt Jean devenu.
Jacquinot, c'est mon nom connu,
J'ai nom Jacquinot, mon vrai nom,
L'ignorez-vous?

LA MÈRE.

Mon ami, non,
Mais vous êtes Jean, marié!

JACQUINOT.

Parbleu! j'en suis bien châtié.



Phot. Dieulafoy.

FIG. 58.

LA MÈRE. — Certes, Jacquinot, mon ami, vous êtes un homme abonni (p. 219).

LA MÈRE (fig. 58).

Certes, Jacquinot, mon ami,
Vous êtes un homme abonni[1].

JACQUINOT.

Abonni, moi! Vertu saint George!
J'aimerais mieux perdre la gorge,
Abonni, moi! benoîte dame!

LA FEMME, abandonnant son linge et se rapprochant (fig. 55).

Il faut faire au gré de sa femme;
C'est cela seul qu'on vous demande.

JACQUINOT à la belle-mère qui approuve du geste.

Ah! saint Jean! Elle me commande
Trop de négoces en effet.

LA MÈRE.

Pour vous mieux souvenir du fait,
Il vous convient faire un rollet
Et mettre tout en un feuillet
Ce qu'elle vous commandera.

JACQUINOT.

A cela point il ne tiendra!

1. Abonni, amélioré, rendu plus respectable par son mariage.

Commencer m'en vais à écrire.

(Jacquinot s'éloigne, prend une feuille de parchemin, une écritoire, une plume, et ne trouvant pas de table ni de sièges libres, tous étant surchargés de linge, met un genou à terre et s'appuye pour écrire sur l'autre genou.)

LA FEMME, autoritaire et dure.

Or, écrivez qu'on puisse lire!
Premier, vous vous obligerez,
Ni jamais désobéirez,
De faire tout le vouloir mien.

(Elle menace du geste.)

JACQUINOT, effrayé, se jetant en arrière pour se garer.

Le corps bleu, je n'en ferai rien,
Sinon que chose de raison.

LA FEMME, à droite de Jacquinot.

Or, mettez-là, sans long blason,
Pour éviter de me grever
Qu'il vous faudra toujours lever
Premier pour faire la besogne.

JACQUINOT.

Par Notre Dame de Boulogne,
A cet article je m'oppose.
Lever premier! Pour quelle chose?

LA FEMME.

Pour chauffer au feu ma chemise.

JACQUINOT.

Me dites-vous que c'est la guise?

LA FEMME.

C'est la guise, aussi la façon.
Apprendre vous faut la leçon.

LA MÈRE, se plaçant à gauche de Jacquinot et appuyant une main sur son épaule.

Écrivez!

LA FEMME.

Mettez, Jacquinot!

JACQUINOT.

Je suis encore au premier mot,
Vous me hâtez tant que merveille.

LA MÈRE.

De nuit, si l'enfant se réveille,
Ainsi que fait en plusieurs lieux,
Il vous faudra être soigneux
De vous lever pour le bercer,
Promener, porter, apprêter
Dans la chambre, fût-il minuit.

JACQUINOT.

Cet article point ne me duit.
Je ne connais cette science.

LA FEMME.

Écrivez !

JACQUINOT.

Par ma conscience !

(Il montre le parchemin.)

Il est tout plein jusqu'à la rive.
Mais que voulez-vous que j'écrive ?

LA FEMME (fig. 59).

Mettez

(Faisant le geste de le battre.)

ou vous serez frotté.

JACQUINOT, tournant la feuille, d'un air contrit et désespéré.

Ce sera pour l'autre côté.

LA MÈRE, avec volubilité.

Après, Jacquinot, il vous faut
*Sans jamais y être en défaut*[1],
Pétrir, enfourner, lessiver.

1. Les textes présentent une lacune que ce vers sert à combler.



Phot. Dieulafoy.

FIG. 59.

LA FEMME. — Mettez... ou vous serez frotté (p. 222).

LA FEMME, avec volubilité.

Bluter, laver et essanger.

LA MÈRE, *id.*

Aller, venir, courir, trotter,
Peine avoir comme Lucifer.

LA FEMME, *id.*

Faire le pain, le four chauffer.

LA MÈRE, *id.*

Mener la mouture au moulin.

LA FEMME, *id.*

Faire le lit au plus matin,
Sous peine d'être bien battu.

LA MÈRE, *id.*

Et puis mettre le pot au feu
Et tenir la cuisine nette.

JACQUINOT, cessant d'écrire.

S'il faut que tout cela se mette
Il faudra dire mot à mot.

LA MÈRE, plus doucement.

Or, écrivez donc, Jacquinot :
Boulanger,

LA FEMME, de nouveau avec volubilité.

Enfourner, buer,
Bluter

LA MÈRE, *id.*

Laver...

LA FEMME, *id.*

Et essanger.

JACQUINOT.

Laver quoi?

LA MÈRE, vivement.

Les pots et les plats.

JACQUINOT, cessant d'écrire.

Attendez! ne vous hâtez pas.
Les pots... les plats...

LA FEMME.

Les écuelles...

JACQUINOT.

Et, par le sang bleu! sans cervelle,
Je ne saurais tout retenir!

LA FEMME.

Écrivez pour vous souvenir,
Entendez-vous?

JACQUINOT.

*Certes, j'entends.*
Laver les...

LA FEMME.

Drapeaux... *odorants*
De notre enfant en la rivière.

JACQUINOT.

Jarnigué ! *ni* cette matière,
Ni les mots ne sont point honnêtes.

LA FEMME, menaçant du geste.

Mettez... Mettez... oh ! sotte bête;
Avez-vous honte de cela ?

JACQUINOT.

Par le corbleu, rien n'en sera,
Et mentirez puisque j'en jure.

LA FEMME.

Il faut que je vous fasse injure,
Je vous battrai donc plus que plâtre.

(Elle le bourre, et le bat.)

JACQUINOT, effrayé et acquiesçant.

Hélas ! plus je ne veux débattre.
Il y sera ; n'en parlez plus.

LA FEMME, regardant au-dessus de l'épaule de son mari pour s'assurer qu'il a tout écrit.

Il ne reste pour le surplus
Que le ménage à mettre en ordre.
A présent m'aiderez à tordre
La lessive auprès du cuvier,
Habillé comme un épervier[1].
Ecrivez :

JACQUINOT, lamentable.

*Mes yeux sont lassés!*

LA MÈRE, menaçant à son tour

Encore, n'est-ce pas assez?

JACQUINOT.

*Mère Jacquette!... Il y sera!*

LA MÈRE.

*Et puis après aussi faudra*
*Vous montrer toujours* diligent
De lui donner...

JACQUINOT.

Quoi?

1. Habillé, sans doute, d'une blouse de toile grise couleur de l'épervier. La version de Copenhague donne la variante : « JACQUINOT — Je vois devenir espervier Puisqu'on me faict voler si haut.



Phot. Dieulafoy.

Fig. 60.

La Femme. — Allez, je vous commande à Dieu ! (p. 231).

LA MÈRE.

De l'argent,
Quelque chaîne d'or bien pesante,
Quelque émeraude bien luisante,
Quelque patenôtre[1] de prix.
*Jacquinot, vous m'avez compris ?*

JACQUINOT.

*Qu'elle aille au diable en vérité !*
*Elle aura, s'il est mérité,*
*Un cadeau le jour de sa fête.*

LA FEMME.

*Une fois l'an, dis, sotte bête !*
Mais tous les *mois* cinq ou six fois,
Je l'entends ainsi pour le moins,
*Tous deux je vous prends à témoins*[2].

JACQUINOT.

Cinq ou six fois ? Vertu saint George!
Cinq ou six fois ? Ni deux, ni trois.

1. Chapelet, rosaire.

2. On a substitué au texte quelques vers empruntés au « Dialogue nouveau, fort joyeux, composé par Clément Marot » (ÉMILE PICOT, *Nouveau Recueil de farces françaises*, p. 71). L'emprunt va du vers 189 : « Encore n'est-ce pas assez », au vers 194 : « Quelque patenostre de prix ». Nous avons déjà donné la raison de cette substitution (Voy. ci-dessus, p. 150 et 207).

LA FEMME, le battant, puis lui serrant le cou des deux mains.

*Par le corbleu, tu rendras gorge*[1] *!*
Rien ne vaut ce lâche *braillard.*

JACQUINOT, larmoyant.

Corbleu, je suis bien coquillard
D'être ainsi durement mené !
Il n'est aujourd'hui homme né
Qui sût ici prendre repos,
Raison pourquoi? A tous propos,
Me faudra savoir la leçon.

LA MÈRE.

*Ne faites pas tant de façon,*
*D'un bout à l'autre du feuillet,*
*Veuillez relire le rollet.*

JACQUINOT, obéissant.

*Je le relirai tout d'un trait*[2].

LA FEMME.

Dépêchez-vous et le signez.

JACQUINOT feint de relire et signe.

Le voilà signé. Or, tenez,

(Il le donne à sa femme et se relève.)

1. Ce vers comble une lacune que présentent les textes.
2. Ces vers comblent une lacune des textes.

Gardez bien qu'il ne soit perdu.
Si je devais être pendu,
Dès à cette heure je propose
Que je ne ferai autre chose
Que ce qui est à mon rollet.

LA MÈRE, à sa fille.

Or, le gardez bien tel qu'il est.

(La femme le glisse dans son corsage, pendant ce temps la mère se prépare à sortir et gagne la porte.)

LA FEMME, à sa mère en l'embrassant (fig. 60).

Allez, je vous commande à Dieu!

(La mère sort par la droite.)

## SCÈNE III

JACQUINOT, LA FEMME.

LA FEMME saisissant un drap de lit s'approche de Jacquinot et le lui tend.

Or, sus, tenez là, de par Dieu!
Et prenez un peu la suée,
Pour bien tendre notre buée.
C'est un des points de notre affaire.

Phot. Dieulafoy.

**Fig. 61.**

**La Femme. — Giffle te baillerai si grande! (p. 233).**

JACQUINOT.

Point je n'entends que voulez faire !
(A part.)
Mais qu'est-ce qu'elle me commande ?

LA FEMME, le menaçant de la main (fig. 61).

Giffle te baillerai si grande !
Je parle du lever[1], follet[2] !

JACQUINOT.

Cela n'est point dans mon rollet.

LA FEMME.

Si vraiment.

JACQUINOT.

Par saint Jean, non est !

LA FEMME, sortant le rollet de son corsage, montrant l'article du doigt et le mettant sous les yeux du mari.

Non est ? Si est, Jean, s'il te plaît,
Le voilà, là, là, *vilain chien !*

JACQUINOT, sans même regarder.

Holà ! holà ! Je le veux bien.

1. Lever la lessive pour la tordre et la disposer dans le cuvier.

2. Sur ce mot, voir ci-dessus, p. 193, n. 1.

C'est raison? Vous avez dit vrai,
Une autre fois j'y penserai.

**LA FEMME,** posant le rollet sur la lessive, à côté du drap qu'elle tenait à la main et reprenant ce dernier pour le tendre de nouveau à son mari.

Tenez ce bout-là, tirez fort.

**JACQUINOT,** se jetant en arrière, offusqué par l'odeur du linge et se bouchant le nez.

Le sang bleu, que ce linge est ord !
*Qu'il sent mauvais dès qu'on le touche!*

**LA FEMME,** railleuse.

Mettez un *tampon* en la bouche,
Faites comme moi gentiment.

(Elle monte à l'échelle et s'assied sur le bord du cuvier dont on aperçoit le rebord au fond et à gauche.)

**JACQUINOT.**

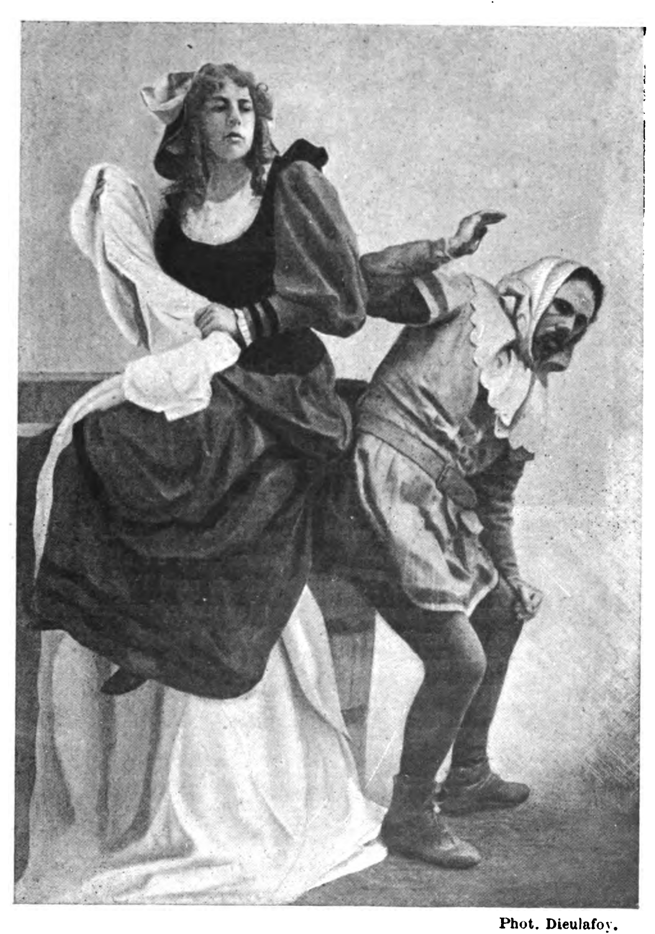
La *peste* y est, par mon serment!
Voici un très piteux ménage.

**LA FEMME** (fig. 62).

Je vous ruerai tout au visage!
Ne croyez pas que ce soit fable.

**JACQUINOT.**

Non ferez, non, de par le diable!



Phot. Dieulafoy.

FIG. 62.

LA FEMME. — Je vous ruerai tout au visage! (p. 234).

LA FEMME, jetant le drap sur son mari.

Or, sentez-le, maître coquard!

JACQUINOT, penaud, essuyant ses habits.

Dame, le grand diable y ait part!
Vous m'avez gâté mes habits.

LA FEMME.

Faut-il ici tant d'alibis
Quand convient faire la besogne!

(Elle prend un autre drap à côté d'elle et en jette un bout à Jacquinot.)

Retenez-le, que male rogne
Vous puisse saisir par le *rable!*

(Jacquinot prend l'extrémité du drap, le tend, puis soudain l'abandonne. La femme, qui s'était jetée en arrière pour résister à l'effort, perd l'équilibre et tombe à la renverse dans le cuvier, les jambes en l'air. Aussitôt on entend le bruit que produit la chute du corps. Jacquinot, ravi du succès de sa manœuvre, rit à se tordre [1].)

LA FEMME, dans le cuvier, gémissante.

Mon Dieu!... soyez-moi secourable!...
Ayez pitié, *ayez souci!*
Aidez-moi à sortir d'ici,
Ou je mourrai et *rendrai l'âme!*

(Suppliante.)

1. Jacquinot décrira lui-même cette scène. Voir ci-dessous, p. 243.

Jacquinot, sauvez votre femme;
Tirez-la hors de ce baquet.

JACQUINOT, prenant le rollet sur la lessive
où sa femme l'a oublié et le consultant avec attention.

Cela n'est pas dans mon rollet.

LA FEMME.

Tant ce tonneau presse,
J'en ai grand'détresse,
Mon cœur est en presse.
Las! pour Dieu que je sois ôtée!...

JACQUINOT.

Las! vieille diablesse,
*Vilaine* ivrognesse,
*Je ris de ta détresse,*
*Tu l'as bien mérité.*

LA FEMME.

Mon bon mari, sauvez ma vie,
Je suis déjà évanouie.
Baillez la main un tantinet.

JACQUINOT, prenant le rollet, même jeu.

Cela n'est point dans mon rollet.
Car en enfer elle[1] descendra.

1. « El » dans le texte. Voir p. 216, n, 3.

LA FEMME.

Hélas! qui à moi atteindra...
La mort me viendra enlever.

JACQUINOT, très lentement.

Pétrir... enfourner... buer....
Bluter... laver... et essanger...

LA FEMME.

Bientôt le sang va m'étouffer,
Je suis sur le point de mourir.

JACQUINOT.

*Chauffer la chemise* et fourbir...

LA FEMME.

Tôt pensez de me secourir!

JACQUINOT.

Aller... venir... trotter... courir.

LA FEMME.

Jamais ne passerai ce jour!

JACQUINOT.

Faire le pain... chauffer le four...

LA FEMME.

Ça, la main... je tire à ma fin!

JACQUINOT.

Porter la mouture au moulin...

LA FEMME, en colère.

Vous êtes pis qu'un chien mâtin...

JACQUINOT.

Faire le lit au plus matin...

LA FEMME, suppliante.

Las! il vous semble que c'est jeu...

JACQUINOT, même jeu.

Et puis mettre le pot au feu.

LA FEMME, *id.*

Las! Où est ma mère Jacquette?

ACQUINOT, se rapprochant du cuvier.

Et tenir la cuisine nette...

LA FEMME.

Allez-moi quérir le curé!

JACQUINOT, tournant et retournant son rollet, comme s'il voulait s'assurer qu'il n'a rien oublié.

Tout mon papier est écuré.
Je puis vous assurer tout net
Que cela n'est en mon rollet.

LA FEMME.

Et pourquoi n'y est-il écrit?

JACQUINOT.

Parce que ne l'avez pas dit.
Sauvez-vous comme vous voudrez,
Car, pour moi, y demeurerez.

LA FEMME.

Cherchez un peu si vous verrez
En la rue quelque valet?

JACQUINOT.

Cela n'est point dans mon rollet.

LA FEMME, larmoyante.

Et ça, la main, mon doux ami,
Car de me lever ne suis forte.

JACQUINOT.

Ami?... Non... Ton grand ennemi
Qui voudrait bien *te savoir* morte!

LA MÈRE, au dehors.

Holà! Ho!

JACQUINOT.

Qui heurte à la porte?



Phot. Dieulafoy.

FIG. 63.

LA MÈRE. — Et ma fille est-elle tuée? (p. 242).

LA MÈRE.

Ce sont vos amis, de par Dieu!

(Jacquinot sort par la droite et va ouvrir. Il rentre accompagné de sa belle-mère.)

## SCÈNE IV

JACQUINOT, LA FEMME dans le cuvier, LA MÈRE.

LA MÈRE.

Je suis arrivée en ce lieu,
Pour savoir comment tout se porte.

JACQUINOT, joyeux, se frottant les mains.

Très bien, puisque ma femme est morte!
Tout mon souhait est advenu,
Je suis plus riche devenu.

LA MÈRE, les bras au ciel, s'exclamant (fig. 63).

Et ma fille est-elle tuée?

JACQUINOT.

Noyée elle est en la buée.

LA MÈRE.

Faux meurtrier[1], qu'est-ce que tu dis!

JACQUINOT, tranquillement.

Je prie de Dieu à paradis
Et monsieur Saint Denis de France
Qu'un diable lui casse la panse
Avant que l'âme soit passée.

LA MÈRE, désolée, pleurant.

Hélas! ma fille est trépassée!

JACQUINOT, mimant la scène.

En tordant elle s'est baissée,
Puis la poignée est échappée,
Et à l'envers elle a chu là!

LA FEMME, criant.

Mère, je suis morte, voilà,
Si ne secourez votre fille!

LA MÈRE, empressée.

En ce cas, je serai habile.
Jacquinot, la main, s'il vous plaît.

JACQUINOT, reprenant le rollet et même jeu.

Cela n'est point dans mon rollet.

1. Prononcer « meur-trier » en deux syllabes. Voir ci-dessus p. 214, n. 1.

LA MÈRE.

Vous avez grand tort, en effet.

LA FEMME, criant, suppliante.

Las! aidez-moi!...

LA MÈRE, en colère.

Méchant, infâme!
La laisserez-vous mourir là?

JACQUINOT, railleur.

De par moi, elle y restera.
Plus ne veux être son valet.

LA FEMME, criant encore plus fort.

Aidez-moi!...

JACQUINOT.

Point n'est au rollet.

(Même jeu que plus haut.)

Impossible est de le trouver.

LA MÈRE, suppliante.

Ça, Jacquinot, sans plus rêver,
Aide-moi à lever ta femme.

JACQUINOT monte sur l'échelle.

Je n'en ferai rien sur mon âme
Si premier il ne m'est promis

Qu'en possession serai mis
Désormais d'être ici le maître.

LA FEMME, dans le cuvier.

Si hors d'ici me voulez mettre,
Je le promets de bon courage.

JACQUINOT se penchant sur le cuvier.

Et si ferez?

LA FEMME, dans le cuvier.

Tout le ménage,
Sans jamais rien vous demander,
Ni quelque chose commander
Si par grand besoin ne le faut.

JACQUINOT, après une longue pause.

Or sus donc lever il la faut.
Mais, par tous les saints de la messe,
Je veux que me teniez promesse
Tout ainsi que vous l'avez dit.

LA FEMME, toujours dans le cuvier.

Jamais n'y mettrai contredit.
Mon ami, je vous le promets.

(Jacquinot se penche dans le cuvier comme pour en sortir sa femme, puis il se relève et s'adressant à sa belle-mère.)



Phot. Dieulafoy.

FIG. 64.

LA MÈRE. — Si en ménage il y a discorde,... (p. 247).

Je serai donc désormais
Maître, car ma femme l'accorde?

(Sur une nouvelle supplication de la mère, Jacquinot se décide enfin. Il monte sur le cuvier, tire sa femme à lui, simulant de grands efforts, puis il la passe la tête la première à la mère qui la reçoit dans ses bras et lui fait terminer la culbute avant de la poser sur le sol. La femme, tout étourdie, décoiffée, les cheveux défaits, se rajuste de son mieux, aidée de sa mère.

LA MÈRE, à sa fille, d'un ton sévère (fig. 64).

Si en ménage il y a discorde,
On ne saurait fructifier.

JACQUINOT.

Aussi je veux certifier
Que le cas est à femme laid
De faire son maître valet,
Tant soit-il sot ou mal appris.

LA FEMME, l'attitude contrite.

Aussi bien m'en est-il mal pris.
Comme on a vu ci en présence.
Mais désormais en diligence
Tout le ménage je ferai.

(Jacquinot s'éloigne. La voix de la femme reste dolente, mais la mine et le geste deviennent aussitôt railleurs.)

Aussi la servante serai,
Comme par droit il appartient.

JACQUINOT.

Heureux suis si le marché tient,
Car je vivrai sans nul souci.

LA FEMME, à Jacquinot, soumise et contrite.

Je vous le tiendrai sans nul si,
(Étendant la main.)
Je vous le promets, c'est raison.
(Avec force.)
Maître serez dans la maison
Maintenant bien considéré.

(Elle se tourne vers sa mère et fait un geste moqueur à l'adresse de son mari, tandis qu'il prend acte du serment qu'elle s'apprête à si bien tenir.)

JACQUINOT.

Pour cela donc moi je ferai,
Prenez en gré, je vous supplie[1],
Que plus ne vous serai divers,
Car retenez à mots couverts
Que, par indicible folie,
J'avais le sens mis à l'envers.

1. Ce vers, emprunté à la seconde version, manque dans la première.

Mais mes esprits sont recouverts[1],
Puisque ma femme se rallie,
Qui a voulu en fantaisie
Me mettre en sa sujétion.

(Au public.)

Adieu. C'est pour conclusion.

1. Recouvrer et recouvrir sont restés longtemps synonymes.



Phot. Dieulafoy.

FIG. 65.

CÉPHISE. — Avec lui! (p. 258).

# DÉFIANCE ET MALICE

OU

# LE PRÊTÉ RENDU

---

## TEXTE

S'il est une pièce que nous avons placée avec satisfaction dans ce volume, c'est *Défiance et Malice.*

Représentée pour la première fois sur le Théâtre-Français le 17 fructidor an IX, elle resta au répertoire jusqu'en 1844. Napoléon avait pour elle une prédilection marquée et la fit jouer plusieurs fois aux Tuileries. Elle est en effet d'un joli sentiment, abonde en observations fines et en détails charmants.

Mais ses mérites seuls n'auraient pas suffi, sans doute, à nous la faire distinguer si elle n'était signée par un auteur dramatique, Michel Dieulafoy, dont les œuvres étaient fort appréciées sous le Consulat et l'Empire, et qui fut pour les siens mieux qu'un parent, plus qu'un protecteur.

Notre pièce est donc vieille de cent ans. Un siècle!

N'est-ce pas l'antiquité pour une comédie? C'est du moins une révolution assez longue pour qu'elle ne soit plus démodée et qu'elle prenne sa place parmi les documents éurieux à parcourir.

Combien nous paraissent déjà étranges certains détails de mœurs; intéressantes, certaines particularités des fêtes mondaines! Combien surtout sont caractéristiques et oubliés les sentiments alors à la mode ou plutôt leur affectation, car les sentiments vrais échappent aux caprices du bon ton, la contrefaçon seule en subit les lois! La preuve en est faite une fois de plus dans le dénouement de la pièce.

Pour jouer *Défiance et Malice*, il ne faut que des qualités mondaines : de la finesse, de l'esprit, de l'intelligence avec une pointe de malice chez l'héroïne et un peu de fatuité ou seulement de suffisance chez l'amoureux. Elle n'exige ni accessoire, ni mise en scène, ni costumes compliqués. A tous égards, elle est donc aisée à monter, facile à représenter, charmante à écouter.

Qu'elle soit dite simplement, sans recherche ni affectation, et nous avons la certitude qu'elle retrouvera dans le monde le succès qu'elle eut jadis au théâtre.

---

## MISE EN SCÈNE

La scène se passe à quelques lieues de Paris, vers la fin du Directoire. Le théâtre représente un salon de campagne.

## PERSONNAGES

**Céphise**, dit l'auteur, est une jeune veuve qui a été recherchée avant son mariage par Blinval, un de ses cousins. Elle est gaie, malicieuse, franche et fort éprise de Blinval.

Sous le déguisement de **Catau,** elle apparaît en vieille femme coquette et d'humeur amoureuse.

**Blinval** a les travers des jeunes gens de son époque. Il lit Sénèque, et se croit sage et philosophe, au sens que l'on donnait alors à ce mot. En vérité, il est méfiant, enclin à la jalousie, mais le cœur est bon, puis il aime et il confesse très volontiers ses fautes pour mériter son pardon.

S'il prend le costume de **Dubois,** son domestique, pour mieux épier Céphise, il ne quitte ni ses travers, ni ses inquiétudes ridicules. En cela, il se distingue de Céphise, qui doit être méconnaissable, quand elle revêt le personnage de Catau. Il est nécessaire de bien accuser cette différence entre le caractère des deux amoureux, au physique autant qu'au moral.

---

## COSTUMES

**Céphise** (fig. 65, 66, 67, 70, 72). — Robe blanche, élégante, manches courtes, tête à la Titus.

**Catau** (fig. 67, 71). — Grand tablier vert qui fait le tour du corps, et qu'on peut arrondir avec du fil

de carcasse, pour qu'il ait l'air de grossir le personnage; grande respectueuse noire, garnie d'une large blonde; mitaines de soie noire; manches à six rangs; grand bonnet de vieille, auquel est attaché un tour de cheveux blancs formant un toupet relevé (ce bonnet se noue sous le menton); bésicles vertes, figure de soixante ans.

**Blinval** (fig. 68 à 70, 72). — Mise élégante d'un jeune homme. Habit bleu clair à boutons d'or, cravate et gilet blancs. Pantalon collant, couleur nankin; bas de soie chinés; escarpins; chapeau gris à long poils.

**Dubois** (fig. 65). — Cinquante ans; perruque à queue ou à bourse; redingote rouge foncé, à bouton d'or, à laquelle sont attachées une cravate et de longues manchettes; son chapeau est bordé. Il entre avec un fouet à la main.

# DÉFIANCE ET MALICE

OU

# LE PRÊTÉ RENDU

---

PERSONNAGES

CÉPHISE, jeune veuve.
BLINVAL, son amant.

## SCENE I

CÉPHISE, seule. Elle entre en tenant une lettre ouverte.

Oh! mon oncle est charmant! la nouvelle est unique!
Relisons-la; ceci peut être très comique.

De Namur.

Ma chère nièce, si j'ai bien calculé, tu dois être déjà rendue dans ton château de Lugni, où tu attends mon fils pour l'épouser. Il part, en effet, dans quelques heures, pour aller te joindre; et moi je me dépêche de te prévenir de la plus insigne folie] dont un jeune homme soit

capable. Tu sais que Blinval, malgré sa vivacité et son esprit, n'est pas exempt de certaines prétentions à la philosophie.

Oui, je sais qu'on se dit philosophe aujourd'hui,
Pour peu qu'on soit enclin à mal penser d'autrui.

Retenu loin de toi depuis les trois années que dure ton veuvage, il m'a paru fort curieux de savoir si cette liberté qu'on suppose attachée à l'état de veuve n'avait altéré en toi aucune de ces qualités précieuses qui firent naître son amour.

C'est bien lui.

En un mot, j'ai découvert que le cher Blinval croyait devoir à ce qu'il appelle ses principes un examen secret de ton caractère, du véritable état de ton cœur.

Par quel sort faut-il donc que l'on aime
Un homme... Poursuivons :

Se croyant peu reconnaissable après une absence de trois années, il doit se présenter chez toi sous le nom de Dubois, son vieil intendant.

Le malin stratagème!

Le choix de ce personnage lui a été suggéré par tout ce qu'il a entendu raconter d'une certaine Catau à lunettes, si originale et si bavarde, que tu as prise avec toi depuis la mort de ton époux. Tu sens qu'il compte tirer un grand parti des caquets de cette fille. Amuse-toi

un peu de cette folie; je la dénonce seulement à ta gaieté, bien sûr que le cœur excusera un travers qui n'existerait pas si Blinval mettait moins de prix au bonheur qui l'attend.

Ah! mon petit cousin, voilà donc vos projets!
Il vous faut une épreuve, il vous faut des caquets!
Eh bien! vous en aurez : mais la philosophie
N'a qu'à se bien tenir lorsqu'elle nous défie.
Les femmes, même aux yeux les plus prompts à tout voir,
N'ont d'autres torts que ceux qu'elles veulent avoir,
Et vous avez, messieurs, tous ceux qu'elles vous donnent.
Soupçonner leur franchise est ce qu'elles pardonnent
Le moins complaisamment: aussi monsieur Blinval...
Je voudrais bien trouver un tour original,
Un moyen... mais il est dans sa ruse, peut-être :
L'homme qui n'a pas cru qu'on pût le reconnaître
Serait-il assez simple, assez dupe à son tour...
Pourquoi non? Si d'avance, irritant son amour,
Et troublant son esprit par un adroit prestige...
Oh! oui, l'orgueil blessé produit plus d'un vertige,
Il faut... Quelqu'un s'avance. Hé! C'est lui que je vois.

## SCÈNE II

CÉPHISE, BLINVAL, sous le costume de Dubois.

CÉPHISE.

Que demande monsieur?

BLINVAL.

Madame, excusez-moi :
Je sers monsieur Blinval, j'arrive à l'instant même.

CÉPHISE, froidement, mais avec surprise (fig. 65).

Avec lui !

BLINVAL.

Non, madame ; auprès de ce qu'il aime
Vous savez que l'amour fait voler un amant,
Ainsi venait mon maître assez imprudemment ;
Sa voiture maudite en éclats dispersée...

CÉPHISE, même ton, s'asseyant.

Quoi ! brisée?

BLINVAL.

Oh ! mon Dieu ! madame, fracassée,
Près du château d'Harcour, l'arrêtant malgré lui,
L'a forcé d'accepter l'asile d'un ami.

CÉPHISE, à part.

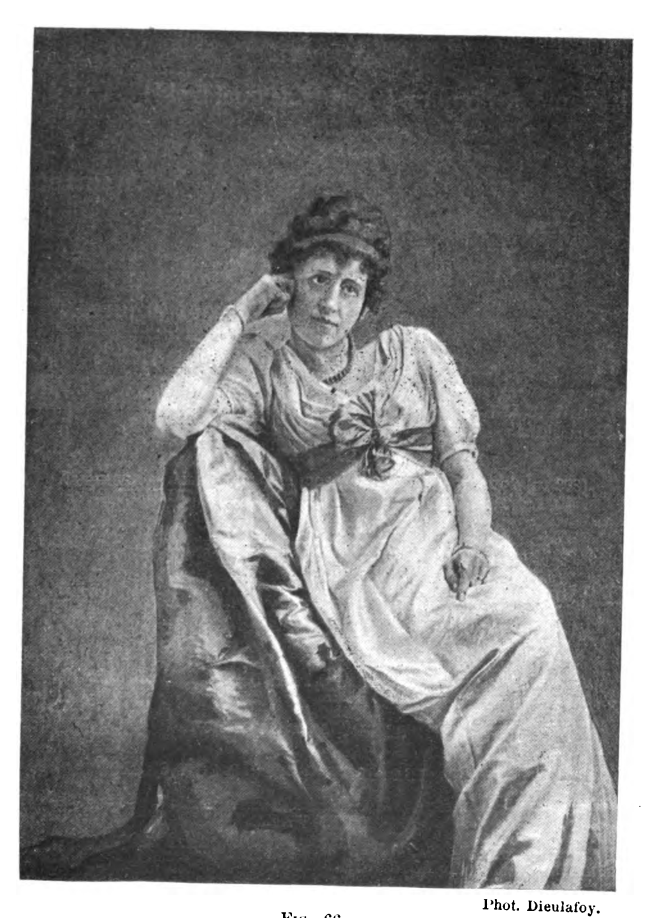
Il ne ment pas trop mal, monsieur le philosophe.

BLINVAL, à part.

On n'est pas très ému de cette catastrophe.
N'importe, j'ai beau jeu, n'étant pas reconnu.

CÉPHISE, plus froidement et ne le regardant pas (fig. 66).

Ainsi, pour quelques jours, le voilà retenu?



Phot. Dieulafoy.

Fig. 66.

Céphise. — Ainsi pour quelques jours le voilà retenu? (p. 258).

BLINVAL.

Madame, je l'ignore. (A part.) Ah ! quel froid !

CÉPHISE.

Je suis sûre
Qu'il dut être étourdi du coup.

BLINVAL.

Je vous le jure.

CÉPHISE, d'un ton presque niais.

Sa chute n'a pas eu d'autre désagrément ?

BLINVAL.

Oh ! non ; il n'est blessé que très légèrement.

CÉPHISE, ton nonchalant et froid.

Ciel ! je vais envoyer...

BLINVAL.

Oh ! ce n'est pas la peine.

CÉPHISE, avec intention.

Êtes-vous sûr au moins que la tête soit saine ?

BLINVAL.

Très saine, j'en réponds.

CÉPHISE.

En ce cas, près de lui

Retournez promptement : peignez-lui mon ennui,
Combien je suis touchée, affectée... On vous nomme!..

BLINVAL.

Dubois.

CÉPHISE.

Allez, Dubois; vous paraissez bon homme.

BLINVAL, la saluant.

Madame... ce serait pour moi bien du plaisir
De consoler monsieur, de charmer son loisir
Par le récit touchant d'un intérêt si tendre;
Mais mon maître en ces lieux m'a prescrit de l'attendre.

CÉPHISE, comme embarrassée.

De l'attendre?

BLINVAL.

Oui, madame.

CÉPHISE.

Eh bien! vous l'attendrez.
Mais, s'il vient, je crains fort...

BLINVAL, avec soupçon.

Quoi?

CÉPHISE.

Vous vous ennuierez.

Un soin des plus pressants... une fête assez belle
Chez l'un de mes voisins pour quelques jours m'appelle.
J'emmène tous mes gens... Mais pourquoi balancer?
Blinval est indulgent; il ne peut s'offenser
Que d'un devoir sacré je me sois acquittée.

BLINVAL, d'un ton où paraît le dépit.

Comment donc! sa tendresse en sera très flattée.

CÉPHISE.

Il suffit : on pourra vous placer quelque part.

BLINVAL.

Je ne mérite pas, madame, tant d'égard.

CÉPHISE.

Vous disposerez tout avec ma gouvernante;
C'est une vieille fille, et pourtant prévenante :
Je vais vous l'envoyer.

(Elle sort nonchalamment.)

## SCÈNE III

BLINVAL, seul.

Je reste confondu!
Eh quoi! dans l'instant même où je suis attendu,
Dans l'instant solennel où notre hymen s'apprête,

Le frivole intérêt d'un voisin, d'une fête
L'entraîne, l'étourdit, lui fait tout oublier!
Et cet étrange accueil! Comment justifier
L'air nonchalant et froid dont elle vient d'entendre
Un récit qui devait accabler un cœur tendre?
Vraiment, pour éveiller ce cœur morne et glacé,
Il eût fallu, je crois, lui peindre un bras cassé
Pour le moins. Ah! grand Dieu! qu'est-ce donc que les femmes?
Eh bien! il est affreux de soupçonner ces dames!
Oui, vraiment, c'est un crime indigne de pardon :
Elles nous aiment tant! ah! Céphise, Céphise!
Quel changement! mais oui... soit dépit, soit surprise,
Je n'ai pas reconnu, je crois, même ses traits.
Ah! le sentiment seul est l'âme des attraits.
Allons, j'ai bien jugé de ce sexe volage,
Et ma ruse commence à devenir fort sage,
Quelle inspiration! et comme, en ce moment,
Je me trouverais sot sans ce déguisement?
Rusons, morbleu! rusons; à tous nos plans fidèle,
Interrogeons la vieille, observons bien la belle.
Et Dubois apprendra, par feinte ou par hasard,
Ce que Blinval, peut-être, aurait appris... trop tard.

## SCÈNE IV

BLINVAL, CÉPHISE, sous le costume de Catau.

CÉPHISE, très rapidement.

Ah ! monsieur, vous voilà; Madame, qui m'envoie,
Vient de donner pour vous ses ordres, et ma joie
Est grande, je l'avoue, en saluant monsieur,
De pouvoir l'assurer hardiment que mon cœur
Ne fut jamais si prompt à se laisser séduire
Par les devoirs charmants qu'on vient de me prescrire.

BLINVAL.

(A part.)

Malpeste, quel babil !

(Haut.)

— De toutes vos bontés
Le mien est pénétré, madame...

CÉPHISE, minaudant.

Permettez;
Vous me nommez d'un nom, dont ma pudeur blessée...

BLINVAL, avec dérision.

Ah ! pardon.

CÉPHISE.

Je pourrais être plus avancée.
Il n'eût tenu qu'à nous, même plus d'une fois;
Mais le destin bizarre, et l'embarras du choix.
Monsieur sait ce que c'est qu'une âme toute neuve
Qui craint de s'égarer; c'est une rude épreuve
Que l'âge des amours ! on l'aime assez pourtant,
Et par goût, je suis fille encor.

BLINVAL.

Cela s'entend.

CÉPHISE.

Ainsi donc... Mais, mon Dieu ! voyez l'étourderie !
Vous allez me trouver bien jeune, je parie...

BLINVAL.

Point du tout.

CÉPHISE.

Je babille, et je ne songe pas
Qu'il faut vous rafraîchir.

BLINVAL.

En voyant vos appas,
On est...

CÉPHISE, lui mettant la main sur la bouche.

Suffit, suffit. (Elle sort.)

## SCÈNE V

BLINVAL, seul.

Peste soit de la folle !
N'importe, de Dubois il faut jouer le rôle,
Et puisque la fleurette est encor de son goût...

## SCÈNE VI

BLINVAL, CÉPHISE, avançant une table à déjeuner.

CÉPHISE.

Allons, mettez-vous là.

BLINVAL.

Que de soins !

CÉPHISE.

Pas du tout.
Je gouverne céans, et vous pouvez bien croire
Que vous n'aurez jamais que du meilleur à boire.



Phot. Dieulafoy.

FIG. 67.

CÉPHISE. — Un petit coup, mon cœur, de ce vin de Madère (p. 268).

BLINVAL, lui pressant la main.

Excellente Catau !

CÉPHISE.

Juste ciel ! quel regard !
C'est lui.

BLINVAL.

Qui ?

CÉPHISE.

Lui, vous dis-je ! O fortuné hasard !

BLINVAL.

De qui parlez-vous donc ?

CÉPHISE.

Hélas ! monsieur, d'un traître
Qui m'adora longtemps, que j'aimai trop peut-être ;
Il s'est peint dans vos yeux.

BLINVAL, d'un air galant.

On doit être charmé
D'être pris pour l'objet que vous avez aimé ;
Mais il serait encor un destin plus prospère.

CÉPHISE, minaudant (fig. 67).

Un petit coup, mon cœur, de ce vin de Madère.

BLINVAL, après avoir bu.

Franchement, vous et moi, ferions-nous donc si mal?

CÉPHISE, soupirant.

Ah !

BLINVAL.

Vous servez Céphise, et moi je sers Blinval;
Ils vont se marier; votre maîtresse heureuse...

CÉPHISE.

L'image du bonheur est bien contagieuse...
Mais, mon cœur, cet hymen, le croyez-vous bien sûr?

BLINVAL.

Comment? ne vient-on pas tout exprès de Namur?

CÉPHISE, secouant la tête.

Il est vrai; mais...

BLINVAL.

Quoi donc?

CÉPHISE.

C'est qu'on voit tant de choses
Qu'on ne voudrait pas voir!... tant de métamorphoses!

BLINVAL.

Bon?

CÉPHISE, d'un ton de confidence.

Connaissez-vous bien votre maître, entre nous?

BLINVAL.

Assez.

CÉPHISE.

Il est, dit-on, méfiant et jaloux.

BLINVAL, après avoir hésité.

Quelquefois.

CÉPHISE, ricanant.

On lui prête encor la manie
D'appeler ses défauts de la philosophie;
Est-il vrai?

BLINVAL, avec un rire forcé.

Je conviens qu'il a ce travers-là.

CÉPHISE.

Tant pis, tant pis!

BLINVAL.

Comment?

CÉPHISE.

Madame sait cela,
Et je soupçonne fort qu'elle s'est arrangée...

BLINVAL.

Arrangée!

CÉPHISE.

Oui, mon cher; une femme affligée
Prend des précautions contre un sort trop fatal,
C'est le mot.

BLINVAL.

En effet, j'ai cru voir que Blinval
N'avait plus sur son cœur ce pouvoir, cet empire...
L'air dont on m'a reçu...

CÉPHISE.

Je n'osais vous le dire.

BLINVAL.

Et ce brusque départ, quand monsieur...

CÉPHISE, se levant de table.

Chut !

BLINVAL, la suivant.

Comment ?

CÉPHISE.

Vous nous gênez ici considérablement.

BLINVAL, étourdi.

Ah ! ah !

CÉPHISE, avec babil.

Mon cher Dubois, je ne me mêle guère

Des affaires d'autrui; mais je vous considère,
Vous paraissez discret.

BLINVAL.

Parlez, parlez, Catau.

CÉPHISE.

Prendriez-vous encore un peu de ce tinto?

BLINVAL, à part.

Non, non; je n'ai plus soif. — Je brûle... ce voyage...

CÉPHISE.

Était feint.

BLINVAL.

Pour tâcher de m'éloigner, je gage.

CÉPHISE, avec le plus grand mystère.

Nous attendons ici, ce soir... secrètement...

BLINVAL.

Un amant?

CÉPHISE.

Vous savez ce qu'une femme attend.

BLINVAL, à part.

O ciel!... Et, dites-moi, quel homme est-ce?

CÉPHISE.

Il n'importe;
Tant est qu'il doit venir déguisé, sans escorte.

BLINVAL.

Déguisé!

CÉPHISE.

C'est ainsi qu'on a tout arrangé
Pour tromper vos regards, et l'on n'a pas jugé
Qu'on dût contre un bon homme employer plus de ruse.

BLINVAL, à part.

Perfide!

CÉPHISE.

Hem!

BLINVAL. Il a l'air de chercher un motif pour sortir.

Ce n'est rien.

CÉPHISE.

Est-ce que je m'abuse?
Vous pâlissez; ce vin vous ferait-il du mal?

BLINVAL, dans le plus grand trouble. Il feint de regarder dans la campagne.

Non, non... Mais qu'aperçois-je?... hé! c'est monsieur Blinval?

CÉPHISE, feignant d'être troublée.

Votre maître?

BLINVAL.

Oui, c'est lui; je cours; pardon, ma chère.

(Il sort rapidement.)

## SCÈNE VII

CÉPHISE, seule.

Courez, petit cousin, courez; votre colère
Va vous mener plus loin que vous ne le pensez.
Oh! ces hommes! quel mal se font les insensés!
Je croyais celui-ci plus fin, je le confesse.
Venir complaisamment apprendre à sa maîtresse
A quel point elle peut se jouer d'un jaloux!
Hé! messieurs, ce talent nous vient assez sans vous.
Va-t-il mieux reconnaître à présent ce qu'il aime?
A peine, j'en suis sûre, il se connaît lui-même,

(Elle reporte la table dans la coulisse.)



Phot. Dieulafoy.

FIG. 68.

BLINVAL. — Bonne femme, êtes-vous de céans? (p. 276).

## SCÈNE VIII

CÉPHISE, BLINVAL, dans son costume naturel.

BLINVAL.

Qu'on fasse repartir ces gens-là... Toi, Dubois,
Tu me seras peut-être inutile.

CÉPHISE, à part.

Je le crois.

BLINVAL, d'un ton où perce la colère (fig. 68).

Bonne femme, êtes-vous de céans?

CÉPHISE.

Je m'en flatte,
Depuis deux ans trois jours...

BLINVAL.

Laissez là votre date.
Je me nomme Blinval.

CÉPHISE, avec des révérences.

Ah! monsieur...

BLINVAL.

Hâtez-vous
D'annoncer ma visite à madame.

CÉPHISE, d'un ton emphatique.

Il m'est doux
D'être dans le château le premier domestique...

BLINVAL, impatienté.

Allez donc.

CÉPHISE.

Oui, monsieur; mais comme je me pique
D'exactitude...

BLINVAL.

Eh bien?

CÉPHISE.

Je crains...

BLINVAL.

Dans la maison
Madame est-elle?

CÉPHISE, balbutiant.

Oh! oui... oui... c'est-à-dire non.

BLINVAL, en colère.

Oui, non.

CÉPHISE.

C'est qu'on devait partir pour une fête :
J'ignore...

BLINVAL.

Hé! palsambleu! sans me rompre la tête,
Allez voir.

CÉPHISE, avec beaucoup de révérences.

Oui, monsieur.

(Elle sort.)

## SCÈNE IX

BLINVAL, seul.

Son trouble est naturel.
Pauvres gens! c'est pour vous un destin bien cruel
Que d'avoir à servir des intrigues coupables!
Mais je renverserai ces projets détestables.
Ah! contre un domestique on ne croit pas devoir
Employer plus de ruse : eh bien! nous allons voir
Si l'on jouera le maître avec la même audace.
O mon heureux esprit! combien je te rends grâce!
Il n'est pas maladroit, le moyen que je prends,
Et l'on sait, Dieu merci, se retourner à temps.
Nous verrons ce rival qu'avec soin l'on déguise;
Le lâche! un tel amant a su plaire à Céphise!
Eh! qui ne se croit pas sûr de plaire aujourd'hui!
Ce siècle confond tout, l'amour fait comme lui :

Plus de distinction flatteuse, délicate...
Ah! quel trouble déjà doit ressentir l'ingrate!
Comme elle va frémir et trembler devant moi!
D'avance j'ai pitié... Juste ciel je la voi.

## SCÈNE X

BLINVAL, CÉPHISE, en maîtresse.

CÉPHISE, du ton le plus tendre.

Hé! bonjour, cher cousin; vous rendez à mon âme
Le plaisir, le bonheur.

BLINVAL.

Il m'est bien doux, madame...

CÉPHISE, l'interrompant.

Madame?... laissez donc ce mot froid et banal;
Je suis votre cousine, et bientôt... cher Blinval...
Ce cruel accident m'avait si fort troublée!
Dubois a dû vous dire...

BLINVAL.

Oui.

CÉPHISE.

J'étais désolée;

Et sans lui je partais, je volais dans vos bras.
Êtes-vous bien remis? ah! ne me trompez pas :
Si d'un sensible cœur vous saviez la souffrance!
Dites.

BLINVAL, à part.

Soyez tranquille... O ciel! quelle assurance!

CÉPHISE, le fixant avec délice.

Enfin, vous voilà donc! dans mes ardents souhaits
J'ai cru que ce beau jour n'arriverait jamais.

BLINVAL, à part.

Oh! c'est trop fort.

CÉPHISE.

Plaît-il! vous avez un air triste.

BLINVAL, à part.

A tant de fausseté se peut-il qu'on résiste?

CÉPHISE (fig. 69).

Oh! de grâce, Blinval, quittez cet air rêveur :
J'ai besoin de gaîté, j'ai besoin de bonheur;
Votre absence aux ennuis ne m'a que trop livrée!

BLINVAL, avec ironie.

Aux ennuis!



Phot. Dieulafoy.

**Fig. 69.**

Céphise. — Oh! de grâce, Blinval, quittez cet air rêveur :... (p. 280).

CÉPHISE.

Mais, vraiment, solitaire, enterrée,
Au milieu des forêts...

BLINVAL.

J'osais, d'après Dubois,
Juger différemment de l'horreur de ces bois :
Il m'avait annoncé je ne sais quelle fête...

CÉPHISE, gaiement.

Il est vrai : par ennui quelquefois on se prête
Aux désirs d'un voisin, et l'on est, sur ma foi,
Tout surpris d'y trouver plus d'ennui que chez soi.

BLINVAL.

Pour la société, l'idée est peu flatteuse.

CÉPHISE.

Que la société ne me rend-elle heureuse?
Est-ce ma faute à moi?

BLINVAL.

Mais c'était aujourd'hui,
Si j'ai bien entendu, qu'on devait...

CÉPHISE.

Eh bien! oui.

Je partais, et je reste. Ai-je besoin de fêtes?
Les plus belles pour moi sont partout où vous êtes.

BLINVAL.

Je serais désolé qu'un plaisir attendu...

CÉPHISE.

Mon Dieu! ne pleurez pas, car je n'ai rien perdu.
De nos fêtes du jour pourrais-je être charmée?
Sans doute la campagne, au printemps ranimée,
Devrait prêter aux jeux des charmes bien touchants :
Mais ce cruel Paris se roule jusqu'aux champs;
Il y vient étouffer, sous sa froide imposture,
Ce qui nous reste ici de grâce et de nature.

BLINVAL.

Cependant...

CÉPHISE.

Mon ami, c'est à faire pitié :
On rassemble sans choix, comme sans amitié,
Une foule de gens qu'on nomme connaissances,
Produit miraculeux des mêmes circonstances,
Qui, la lorgnette à l'œil, l'un vers l'autre avançant,
Reculent de surprise en se reconnaissant.
Dans un vaste salon, bien surchargé de franges,
De glaces, de dorures et de meubles étranges,
Vingt ou trente beautés, côte à côte bâillant,

Se disent dans leur cœur : *ceci sera brillant.*
Chacune observe l'autre, et rend avec usure
Deux critiques pour une à l'œil qui la censure.
Cependant on dirait, à voir l'heure qui fuit,
Qu'on ne sait plus en France être gai qu'à minuit.
Enfin le violon réveille la cohue;
Dans la salle du bal déjà l'on s'évertue;
La fade contredanse, aux mouvements égaux,
Semble un thème qu'on donne à huit danseurs rivaux.
Un seul est admiré. Ce danseur, sans reproche,
Est venu de Paris l'escarpin dans la poche :
Car pour l'esprit, ainsi qu'on engage un bouffon,
Pour les yeux on engage un Vestris de salon :
C'est le genre. Bientôt, à la danse savante,
Succèdent les chassés, la valse étourdissante,
Maint époux, que le jeu malgré lui tient lié,
Frémit en observant les bonds de sa moitié :
Un œil sur la bouillotte, un autre sur la belle,
Il s'agite, il s'emporte, il voit qu'elle chancelle.
*Va-tout*, dit l'imprudent, et son tout est perdu.
Ruggieri vient calmer son esprit éperdu;
Sa brillante magie au jardin nous attire.
Hélas! Flore y gémit, et Pomone y soupire :
Une barbare main, au parfum des bosquets,
Maria la fumée et l'odeur des quinquets :
L'oiseau s'est envolé ; la rapide fumée
S'élance, et le poursuit dans la nue embrasée;

De débris calcinés elle a couvert ces lieux.
Le repas réunit nos convives poudreux ;
C'est là qu'un sot billet, pour nouvelle disgrâce,
Près d'un rustre ou d'un fat, a marqué votre place.
Amis, galants, époux, circulant tour à tour,
Promènent sous vos yeux leur faim et leur amour :
L'amour cède à la faim ; leurs tendresses discrètes
N'occupent vos bontés qu'à remplir leurs assiettes.
Le vin coule ; avec lui naît ce bruit, ce fracas
Qu'on appelle gaîté chez ceux qui n'en ont pas :
Supplice de l'oreille, amalgame baroque,
De voix, de chants, de cris, de plats qu'on entre-choque,
Chaos où, sans plaisir, l'un l'autre on s'étourdit.
Joignez-y les fadeurs du Midas en crédit,
Du fat qui rit tout seul l'aventure incroyable,
Et du plaisant du lieu le conte pitoyable,
Encor si l'on n'avait que sa prose à subir ;
Mais un gros manuscrit à nos yeux vient s'offrir !
C'est un essai badin de sa muse étourdie,
Deux mille trois cents vers filés en tragédie :
A ce terrible aspect, chacun, saisi d'effroi,
Pâlit, bâille, se lève, et retourne chez soi.
Voilà ce qu'aujourd'hui l'on appelle une fête.

BLINVAL.

Cette description, je l'avoue, est peu faite
Pour séduire un ami de la douce gaîté,

Un cœur simple, mais vrai, qui hait la fausseté,
Un cœur...

CÉPHISE, avec abandon.

J'allais le dire ; un cœur tel que le nôtre :
Car nous pouvons, je crois, répondre l'un de l'autre.

BLINVAL, avec humeur.

Que chacun, s'il lui plaît, réponde ici pour soi.

CÉPHISE.

Comment?

BLINVAL.

Moi, je suis franc : les femmes...

CÉPHISE.

Eh bien ! quoi ?
Les femmes aux vertus, que vous faites entendre,
N'auraient-elles, peut-être, aucun droit de prétendre !
Et la philosophie...

BLINVAL, à part.

Ah ! de grâce... Quel front ?
A la philosophie épargnons un affront :
Entre un sage et la femme il est peu d'alliance.

CÉPHISE.

Vous croyez ?

BLINVAL.

Par malheur, j'en crois l'expérience ;
Le don de bien penser et d'agir encore mieux,
Joint au talent de plaire, aurait fait trop d'heureux :
Le ciel n'a pas voulu gâter l'espèce humaine.

CÉPHISE.

Mais votre intention suit assez bien la sienne :
Prendriez-vous aussi, Blinval, pour du bon sens
Le goût du persiflage et des malins accents ?

BLINVAL (fig. 70).

Non, non ; ce goût futile est loin d'une belle âme :
Je sais tout ce qu'il vaut ; on peut même, madame,
Railler très joliment d'un cercle où l'on bâilla,
Sans être, croyez-moi, plus sage pour cela.
Le monde est plein d'erreurs : à quoi sert de le dire ?
Est-on plus vertueux à force de médire ?
Il est bien plus aisé, chacun le sent très bien,
De critiquer le mal que de faire le bien.
La sagesse que j'aime est rarement austère ;
Elle ne blesse point le cœur, elle l'éclaire.
La femme qu'elle inspire, ignorant ses appas,
Sans le bonheur d'aimer, ne les connaîtrait pas :
Elle n'aspire point à ces folles conquêtes,
Qu'un jour donne et ravit à nos froides coquettes ;
Fidèle à ses devoirs, fidèle à ses serments,

Phot. Dieulafoy.

FIG. 70.

BLINVAL. — Est-on plus vertueux à force de médire? (p. 287).

Elle n'a jamais su farder ses sentiments ;
Elle n'abuse point de son cruel empire ;
Sa bouche ne rit pas lorsque sa main déchire :
Elle ignore cet art de cacher sous les fleurs
L'épine qu'elle enfonce en nos sensibles cœurs ;
Fière du désespoir d'un amant trop crédule,
Elle n'ajoute pas les traits du ridicule
Au trait qui l'assassine, et ne va pas gaîment
D'un autre infortuné commencer le tourment.
A ces traits peu flattés, malgré vos apostrophes,
Connaissez-vous beaucoup de femmes philosophes?

CÉPHISE.

Oui, monsieur ; il en est tout autant qu'il en faut
Pour les gens comme vous, Dieu merci, sans défaut.
Mais...

(Elle se retourne ayant l'air d'entendre quelque chose.)

BLINVAL, regardant aussi.

Quoi ?

CÉPHISE.

N'entends-je pas rouler une voiture ?

BLINVAL, agité.

Quelqu'un arrive ?

CÉPHISE.

Hé ! oui, ce sont eux. Je m'assure,
Des importuns.

BLINVAL, lui offrant la main.

Eh bien ! il faut les recevoir !

CÉPHISE.

Oh ! ne vous livrez pas à l'ennui de les voir :
C'est Damon l'importun, la prude Cidalise,
Le politique Ormel, l'intrigante Bélise,
Dolban...

BLINVAL, étonné.

Dolban ?

CÉPHISE, avec intention.

Mais oui.

BLINVAL.

Quoi ! ce jeune éventé
Qui remplit le canton de sa fatuité ?

CÉPHISE.

Parlez un peu moins mal d'un homme que j'estime.

BLINVAL, à part.

C'est lui.

CÉPHISE.

Dolban n'est pas sans mérite.

BLINVAL.

Oh! sublime

CÉPHISE.

Et s'il arrivait seul, il serait accueilli
Un peu différemment.

BLINVAL.

Je le crois.

CÉPHISE, du ton le plus tendre.

Mon ami,
Pour être tout à vous, et par vous seul heureuse,
Je vais congédier cette troupe ennuyeuse.
Allez, en attendant... revoir le petit bois;
Je cours vous y rejoindre. Il vous souvient, je crois,
Combien ses longs détours et ses routes fleuries
Invitent mollement aux douces rêveries.
Allez...

(Elle le salue de l'air le plus passionné et sort.)

## SCÈNE XI

BLINVAL, seul et furieux.

Au petit bois! Là, bien patiemment,
Tandis que la perfide... Ah ! plus indignement
Peut-on se voir jouer par une âme traitresse ?
Peut-on pousser plus loin... Allons, plus de faiblesse,
Plus de regrets, Blinval, plus de combats honteux ;
Il faut rompre à l'instant de trop coupables nœuds :
Ma raison, mon honneur, l'amour, l'amour lui-même
Me dit... Ah ! le cruel me dit trop que je l'aime !
Oui, je l'aime!... Quel cœur se serait défendu
De ce fatal poison dans ses yeux répandu ?
Ces yeux, ces traits charmants, cette grâce touchante,
Et ce maudit esprit qui, malgré moi, m'enchante ;
Tout, tout n'est-il pas fait encore pour m'enchaîner...
Qui, moi ? moi, je pourrais jamais lui pardonner !
Je pourrais à ce point déshonorer un sage !
Mais aussi qui me force à dévorer l'outrage !
Qui me force à souffrir qu'un jeune suborneur
M'arrache impunément ma joie et mon honheur ?
Non, non, cédons plutôt au transport qui me flatte :
Il faut avec éclat se venger de l'ingrate ;
Il faut tuer le fat, ou périr de sa main.
Contre ces vils frelons, l'amour réclame, enfin :

Le mépris nourrit trop l'orgueil qui les enivre;
Ce n'est qu'en les tuant qu'on les apprend à vivre.
Allons, je me battrai. Quand il ne sera plus...

(Il aperçoit Céphise qui l'épie.)

## SCÈNE XII

BLINVAL, CÉPHISE, en vieille; elle épie assez maladroitement pour être observée.

BLINVAL, toujours furieux.

Hem! qu'est-ce?

CÉPHISE, feignant d'être troublée.

Ce n'est rien.

BLINVAL, il lui saisit le bras, et l'amène sur le devant de la scène.

Ah! détours superflus!
Que faites-vous ici? d'où vient que l'on m'épie?
Parlez.

CÉPHISE.

Mon Dieu, monsieur, votre main m'estropie.

BLINVAL.

Vient-on voir déjà si je suis au petit bois?

CÉPHISE.

Monsieur...

BLINVAL.

Rassurez-vous ; j'ai tout su de Dubois.

CÉPHISE.

De Dubois ?

BLINVAL.

Oui, j'ai su les projets de Céphise ;
On me trompe.

CÉPHISE.

Ah ! monsieur !

BLINVAL.

Pourquoi cette surprise ?
Je vous dis que Dubois, fidèle à son devoir,
Indigné, comme vous, d'un parjure aussi noir,
M'a tout conté.

CÉPHISE.

Mon Dieu, je suis hors de moi-même.

BLINVAL.

Ne craignez rien, vous dis-je : allons, Dubois vous aime,
Il m'a parlé de vous, et j'approuve son choix.

CÉPHISE, rapidement.

Ah ! l'aimable garçon, monsieur, que ce Dubois !
Quel trésor vous avez ! tout mon cœur, à sa vue,
A senti je ne sais quelle atteinte imprévue :
C'était comme une flamme, un mélange si doux
De rayons...

BLINVAL, impatienté.

Il suffit : on aura soin de vous.
Mais il faut me servir; de tout il faut m'instruire.

CÉPHISE.

Si monsieur connaissait le zèle qui m'inspire....

BLINVAL.

Voyons, apprenez-moi tout ce que vous savez :
Quelle est cette voiture et ces gens arrivés ?

CÉPHISE, avec embarras.

Ces gens ?

BLINVAL.

Oui, dans l'instant.

CÉPHISE.

Hélas ! monsieur, je tremble...

BLINVAL.

Parlez toujours.

CÉPHISE.

Ces gens que vous croyez ensemble...

BLINVAL.

Eh bien?

CÉPHISE.

Ils ne sont qu'un; il n'est certainement
Arrivé qu'un seul homme.

BLINVAL.

Et cet homme est l'amant.

CÉPHISE.

Du moins il se dit tel.

BLINVAL.

Ciel!

CÉPHISE.

Croyez qu'il m'en coûte...

BLINVAL.

O honte! Et cet amant est déguisé sans doute?

CÉPHISE, observant son costume.

Déguisé? Non, monsieur, il n'est pas déguisé;
Votre présence a fait que l'on s'est ravisé;
L'on se nuit quelquefois par un excès de feinte.
Il est mis comme vous.

BLINVAL.

J'entends; plus de contrainte
Eh bien! qu'en a-t-on fait?...

CÉPHISE.

Monsieur...

BLINVAL.

Quel embarras!

CÉPHISE.

Ah! monsieur, par pitié, ne m'interrogez pas.

BLINVAL.

Comment! où donc est-il en ce moment?

CÉPHISE.

Mon âme
Se brise...

BLINVAL.

Parlez donc.

CÉPHISE.

Il est... avec madame.

BLINVAL.

Avec madame! seul?

CÉPHISE.

Tout seul.

BLINVAL.

O rage ! Hé quoi !

Vous l'avez vu, bien vu ?

CÉPHISE (fig. 71).

Tout comme je vous voi.

BLINVAL, accablé.

Je n'en puis plus douter ! Mais poursuivez, de grâce :
N'avez-vous plus rien vu ?

CÉPHISE.

Mon Dieu si.

BLINVAL.

Quelle audace !

CÉPHISE.

La scène était vraiment d'un effet curieux.
Lui, par exemple...

BLINVAL.

Eh bien ?

CÉPHISE.

Il était furieux.

BLINVAL.

Furieux ! et la cause ?



Phot. Dieulafoy.

FIG. 71.

CÉPHISE. — Tout comme je vous voi (p. 298).

CÉPHISE.

Il s'est mis dans la tête

Qu'il avait un rival.

BLINVAL, avec éclat.

Ah ! ma joie est complète!
Assurément il l'a, ce rival dangereux!
Et ma fureur bientôt va l'offrir à ses yeux.

CÉPHISE.

Ah! monsieur, gardez-vous de cet éclat funeste :
Vous me faites frémir : d'ailleurs, je le proteste,
Autant que j'en ai pu juger par quelque mot,
Cet homme n'a pas l'air très sage.

BLINVAL.

C'est un sot.

CÉPHISE.

Vous le connaissez donc ?

BLINVAL.

C'est Dolban qu'on le nomme.

CÉPHISE, faisant l'étonnée.

Dolban?

BLINVAL.

Je vous l'apprends.

CÉPHISE.

J'ai cru que le jeune homme...

BLINVAL.

Croyez en cet esprit pénétrant et profond.

CÉPHISE.

La pénétration de monsieur me confond.

BLINVAL.

Ah! qu'ils ne pensent pas qu'on soit dupe!

CÉPHISE.

Non, certe!

BLINVAL.

Et madame, sans doute, en femme très experte,
Répondait par des pleurs au benêt ébloui?

CÉPHISE.

Non : madame avait l'air de se moquer de lui.

BLINVAL.

Pauvre homme!

CÉPHISE.

Toutefois, craignant d'être aperçue,
Elle n'a pas voulu prolonger l'entrevue;
Mais on est convenu que tantôt, quand la nuit
Aura tout obscurci, l'un et l'autre, sans bruit,
Se rejoindront...

BLINVAL.

Qu'entends-je?

CÉPHISE.

Et c'est, je le suppose,
Pour...

BLINVAL.

Pourquoi ?

CÉPHISE.

Pour finir d'expliquer la chose.

BLINVAL.

Dieux!... Céphise!... la nuit!...

CÉPHISE.

On vous craint à tel point,
Vous êtes si rusé!

BLINVAL, avec force.

Cela ne se peut point.
Non, vous m'en imposez : qu'une ingrate que j'aime
M'oublie, on le conçoit : mais s'oublie elle-même,
Impossible.

CÉPHISE.

Monsieur, ce que j'en dis ici

Est, je pense, en tout bien, tout honneur, Dieu merci.
Madame a, ce matin, fait venir un notaire,
Et je soupçonne...

BLINVAL.

Quoi? qu'un fat ait su lui plaire
Assez rapidement pour obtenir sitôt...

CÉPHISE.

On peut vous faire voir...

BLINVAL, avec rage.

Soit : je vous prends au mot;
Venez.

CÉPHISE.

Mon doux Jésus! quels yeux! quel air terrible!

BLINVAL, voulant l'entraîner.

Venez, vous dis-je!

CÉPHISE.

Non, monsieur; c'est impossible :
Je crains trop les malheurs qu'ici vous causeriez.

BLINVAL.

Ah! je le savais bien que vous vous dédiriez!

CÉPHISE.

Je ne me dédis point; mais votre air m'épouvante :

Je suis fille d'honneur malgré que je m'en vante,
Et, pour vous le prouver, tenez, votre intendant,
Monsieur Dubois...

BLINVAL.

Eh bien?

CÉPHISE.

Il est sage et prudent;
Sans peine vous croirez ce qu'il pourra vous dire :
Au lieu du rendez-vous je m'offre à le conduire,
A le rendre témoin de tous leurs entretiens.

BLINVAL.

Dubois?

CÉPHISE.

Oui.

BLINVAL.

J'y consens. (A part.) Ah! parbleu, je la tiens.
(Il sort rapidement : Céphise rit en le suivant des yeux.)

## SCÈNE XIII

CÉPHISE, seule, éclatant de rire.

O sublime sagesse! êtes-vous assez sotte!
Il va du cher Dubois prendre la redingote :

Tous mes gens prévenus ne le gênent en rien.
Malice de mon sexe ! allons, servez-moi bien;
C'est sur vous aujourd'hui que ma gloire repose.
Mais n'en mettons-nous pas une trop forte dose?
Trop ?... Hé ! quand nous tombons dans les mains d'un jaloux,
Pauvres femmes ! a-t-il quelque pitié de nous?
Non, non : ne craignons pas, dans le siècle où nous sommes,
Par de feintes noirceurs d'inquiéter les hommes :
Malgré tout notre esprit, notre art le plus profond,
Nous n'en feindrons jamais autant qu'ils nous en font.

## SCÈNE XIV

CÉPHISE, BLINVAL, sous le costume de Dubois.

BLINVAL, d'un ton brusque.

Catau, Monsieur m'envoie...

CÉPHISE, avec volubilité.

Ah! que ma joie est grande!
Je vous cherche partout, partout je vous demande;
Mon cher monsieur Dubois, partagez mon transport.

BLINVAL.

C'est bon, Monsieur, là-bas, m'a fait certain rapport...
Vous m'attendez?... dit-il.

CÉPHISE, de même.

Oui, mon cœur, pour vous dire
Qu'on n'a pu résister à votre aimable empire,
Que je n'ai pu contraindre un si doux sentiment.
Madame en a reçu l'âveu bénignement :
Elle approuve nos feux, et déjà le notaire...

BLINVAL, impatienté.

Il suffit : nous avons à parler d'autre affaire,
Monsieur attend de vous un service important.

CÉPHISE.

Fort bien; mais notre amour...

BLINVAL.

Ne presse pas autant.

CÉPHISE.

Juste ciel! on dirait, ingrat, à vous entendre...

BLINVAL.

Qu'un serviteur zélé ne fait jamais attendre
Ce qu'il doit à son maître.

CÉPHISE, d'un air désolé.

O projets superflus!
Je suis trompée.

BLINVAL.

Hé! non.

CÉPHISE.

Ah! vous ne m'aimez plus!

BLINVAL.

Mais si.

CÉPHISE.

Non; c'en est fait.

BLINVAL, trépignant d'impatience.

Point.

CÉPHISE.

Ce ton brusque...

BLINVAL.

Encore?

CÉPHISE.

Vos yeux...

BLINVAL, lui secouant le bras avec fureur.

Quand on vous dit, morbleu, qu'on vous adore!

CÉPHISE, avec extase.

Tu m'adores?

BLINVAL.

Oui. Mais, pour Dieu, ne tardons pas.
Faut-il...

CÉPHISE.

Il ne faut point ailleurs porter ses pas.
On a choisi ce lieu comme étant le plus sombre :
Vous savez...

BLINVAL.

Oui.

CÉPHISE.

La nuit déjà répand son ombre.
Tenez-vous dans ce coin; mais songez bien qu'ici
Il faut une prudence...

BLINVAL.

Oh! n'ayez nul souci.

CÉPHISE.

Moi, je vais à l'instant retrouver le notaire.
(Tendrement.)
Adieu.

BLINVAL, durement.

Bonsoir.

CÉPHISE, lui présentant la main.

Baisez la main qui vous est chère.

BLINVAL, témoignant son dégoût.

O ciel!

CÉPHISE.

Baise, te dis-je... A présent, calme-toi.

(Elle sort.)

## SCENE XV

BLINVAL, seul.

Hé! le moyen ici d'être maître de soi!
Le voici donc le lieu choisi par la parjure!
Voici l'instant marqué pour venger mon injure!
Ah! c'était bien la peine, au printemps de mes jours,
D'étudier Sénèque et ses sages discours!
De nourrir mon esprit de la froide morale
De vingt autres docteurs que l'école signale!
De quoi me servent-ils en ce moment affreux?
Ils ont tous oublié, ces docteurs si fameux,
Que si, pour élever, pour affermir nos âmes,
Le ciel fit leurs leçons, le diable a fait les femmes!
Ne vient-on pas?... J'entends... Oui, mais je ne vois rien,
Fâcheuse obscurité!... N'importe, écoutons bien.

## SCÈNE XVI

BLINVAL, CÉPHISE, sous le même costume.

CÉPHISE, avec sa voix naturelle, se parlant à elle-même.

Oui, c'est le seul parti, je crois qui me convienne :
Et tous les gens sensés m'excuseront sans peine,
Mon sort avec Blinval eût été trop affreux :
Il est fier et jaloux; son esprit soupçonneux
Aurait fait mille fois le tourment de ma vie.
Dolban, loin des hauteurs de la philosophie,
Plus soumis, me promet un destin bien plus doux.

BLINVAL, à l'écart, ne pouvant se contenir.

Ah!

CÉPHISE.

J'entends quelque bruit : cher Dolban, est-ce vous?

BLINVAL, à part.

(Comme inspiré et contrefaisant sa voix.)

Profitons de l'erreur... Oui, c'est moi.

CÉPHISE.

Du silence.

Vous avez mérité toute ma confiance;
Je vous épouse. Mais je dois vous prévenir

Que j'aimai ce Blinval auquel j'allais m'unir :
Lui seul, jusqu'à ce jour, à mon âme ravie
Fit connaître ce bien, ce charme de la vie,
Cet amour qui semblait assurer mon bonheur :
Ah! pourquoi son esprit a-t-il gâté son cœur!

BLINVAL, dans le plus grand trouble.

Madame...

CÉPHISE.

Paix, vous dis-je : un retour salutaire
M'a fait apprécier votre heureux caractère :
Vous obtenez le prix qu'attendait un rival;
Il ne s'agit donc plus que d'éloigner Blinval :
Il n'est pas bien méchant : j'ai pensé que le mode
Le plus décent pour tous, même le plus commode,
Était de vous pouvoir présenter comme époux :
Ainsi j'ai fait dresser ce contrat : hâtez-vous
D'y mettre votre nom. Cette chambre voisine
Est éclairée : allez.

BLINVAL. Il prend le contrat et dit à part.

Ah! perfide cousine!
Malgré toi... Ciel! que fais-je, et quelle honte à moi!
Désirer un objet qui donne ailleurs sa foi!
Non, non; mais que l'effet d'une surprise étrange
Les brouille, s'il se peut, l'un et l'autre, et me venge.

(Il entre dans le cabinet.)

CÉPHISE, l'observant.

Bien, très bien! le cousin signe sans lire un mot.

BLINVAL, revenant.

Voilà votre contrat.

CÉPHISE, éclatant de rire, d'une voix cassée.

Ah! ah! ah! j'ai mon lot!

BLINVAL.

Quels accents!

CÉPHISE, toujours avec la voix de vieille.

Cher Dubois, c'est Catau, c'est ta femme!

BLINVAL.

Ma femme!

CÉPHISE, vivement.

Ai-je bien su contrefaire Madame?
Tu voulais m'échapper; mais moi je t'aime, ingrat.
Ma ruse t'a forcé de signer ton contrat.

BLINVAL, étourdi.

Ah! mon Dieu!

CÉPHISE.

Viens, mon cœur, réponds à ma tendresse.

BLINVAL, la repoussant.

Misérable!

CÉPHISE.

Viens donc, qu'en mes bras je te presse!

BLINVAL, avec force et courant prendre un flambeau dans le cabinet.

Holà! Picard, Lafleur, qu'on éclaire!

CÉPHISE.

Et pourquoi?

BLINVAL.

Et toi, vieille maudite, à l'instant remets-moi,
Rends ce fatal écrit.

CÉPHISE.

Juste ciel, quel langage!

BLINVAL.

Rends, te dis-je!

CÉPHISE.

Un écrit où notre cœur s'engage!
Mon cher petit Dubois, peux-tu prendre si mal...

BLINVAL, ôtant son déguisement.

Il n'est plus de Dubois ici, je suis Blinval.

CÉPHISE, feignant le plus grand étonnement.

Monsieur Blinval!

BLINVAL.

Lui-même.

CÉPHISE, avec une joie ridicule.

O rencontre opportune!
Mon astre me devait cette bonne fortune.

BLINVAL.

Quoi! vous profiteriez avec ces cheveux blancs!

CÉPHISE.

On profite de tout, monsieur, à soixante ans.

BLINVAL, dans la plus grande fureur.

Malheureuse!

CÉPHISE.

Hé! là, là, je suis encore passable :
Vous ne me voyez pas d'un œil très favorable;
Mais si votre fureur, votre aveugle transport
Vous permettait de voir ce qu'on vaut...

(Elle tousse fortement.)

BLINVAL.

Je suis mort!

CÉPHISE.

Mon asthme s'est beaucoup radouci cette année.

BLINVAL.

Ah! Dieu!

(Il se jette désespéré dans un fauteuil, tournant le dos à la vieille.)

CÉPHISE.

D'ailleurs, monsieur, ma famille est bien née,
Et puis quand il me plaît de me donner un air,
Par exemple d'ôter ce grand tablier vert
Qui pare la duègne et déforme une belle,
Puis ces manches de prude à six rangs de dentelle,
Ces gants qui d'un beau bras cachent l'heureux contour,
Et ce bonnet antique où ce fripon d'Amour,
Sous des voiles trompeurs, se déguise,
Catau, soyez-en sûr, peut bien valoir Céphise.

(A mesure qu'elle parle, elle ôte son déguisement. Blinval dans la plus grande agitation, l'observe jusqu'à ce qu'enfin, la reconnaissant, il tombe à ses pieds.

BLINVAL, aux genoux de Céphise (fig. 72).

O ciel! je suis un sot!

CÉPHISE.

Non pas, mais un amant,
De ses soupçons, je crois, puni.



Phot. Dieulafoy.

FIG. 72.

BLINVAL. — O ciel ! je suis un sot ! (p. 315).

BLINVAL.

Divinement.
Ah! je n'inspire plus à l'honneur d'être un sage.

CÉPHISE, lui offrant sa main.

Non, soyez mon époux; cela vaut davantage.
Ici-bas, croyez-moi, sans prendre tant de soins,
Le plus sage est celui qui s'en doute le moins.

# TABLE DES GRAVURES

## DESCRIPTION D'UN THÉATRE DE SALON



## NAÏS

## LA SULAMITE

FARCE NOUVELLE DU PATÉ ET DE LA TARTE

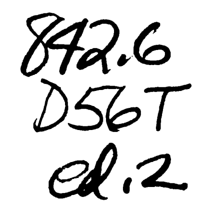
## FARCE NOUVELLE TRÈS BONNE ET FORT JOYEUSE DU CUVIER



## DÉFIANCE ET MALICE



---


Stanford University Libraries
3 6105 020 107 228

842.6
D56T
ed.2

